



TESIS DE DOCTORADO

LA DANZA ESCÉNICA DURANTE EL PRIMER PERONISMO
FORMACIONES Y PRÁCTICA DE LA DANZA Y POLÍTICAS DE ESTADO

Lic. María Eugenia Cadús

Directora y Consejera de estudios: Dra. Yanina Leonardi

Co-directora: Arq. Susana Tambutti

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2017

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
Capítulo 1. Formaciones y práctica de la danza 1946-1955	27
1.1 Los inicios de la danza espectacular en la Argentina	31
1.2 Los ‘40 y ‘50. La primera modernización	36
1.3 Consolidación de la práctica artística de la danza escénica	41
1.4 Los bailarines y sus condiciones laborales	50
1.4.1 Bailarines “oficiales”	52
1.4.2 Bailarines “no-oficiales”	57
Capítulo 2. Planificación cultural del primer peronismo y danza	61
2.1 Teatros oficiales	66
2.1.1 Teatro Colón	67
2.1.2 Teatro Argentino de La Plata	83
2.1.3 Teatro Nacional Cervantes	107
2.2 Funciones al aire libre	113
2.2.1 Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario	114
2.2.2 Anfiteatro Martín Fierro de la ciudad de La Plata	116
2.3 La danza en los actos políticos	126
2.3.1 El 17 de octubre de 1950: <i>Electra</i> de Leopoldo Marechal	129
Capítulo 3. Representaciones	140
3.1 Los ballets nacionalistas. Continuidades, acuerdos y desacuerdos entre la élite intelectual y el peronismo	145
3.1.1 Las Galas del Teatro Colón	148
3.1.2 <i>Estancia</i> (1952) de Alberto Ginastera y Michel Borowski	156
3.1.3 Angelita Vélez	166
3.2 El tango. Disputas entre lo “culto” y lo “popular”	178
3.2.1 <i>Tango</i> (1954) de Katherine Dunham	179
3.2.2 <i>Tango</i> (1955) de Sebastián Lombardo	200

Capítulo 4. Imaginarios de la danza en las representaciones cinematográficas	209
4.1 Danza y cultura de masas	216
4.2 <i>Donde mueren las palabras</i> (1946) de Hugo Fregonese	217
4.3 <i>Pájaros de cristal</i> (1955) de Ernesto Arancibia	232
4.4 <i>Mujeres que bailan</i> (1949) de Manuel Romero	241
4.5 <i>Marihuana</i> (1950) de León Klimovsky	254
4.6 <i>Apollon Musagète</i> (1951) de Irena Dodal	262
Conclusiones	270
Bibliografía	279
Fuentes hemerográficas y documentales	291
Filmografía	296

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a todos/as los/as docentes de danza con quienes me formé y continúo formando, por inculcarme la pasión por este arte y diversos puntos de vista acerca del mismo. Abrieron preguntas en mí y ansias de respuestas. Asimismo, reconozco a Susana Tambutti y la cátedra de Teoría General de la Danza (Artes, FFyL, UBA) por mostrarme, durante la licenciatura y mis primeros pasos en la docencia universitaria, que una carrera en investigación teórica e histórica de la danza era posible, interesante, desafiante, necesaria.

En este sentido, quisiera agradecer a toda la infraestructura que hizo posible esta investigación. A la educación pública en general, en la que me formé desde la infancia, y a la cual debo mi aprecio y respeto. Mi paso por el grado y posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), sus bibliotecas, sus institutos, particularmente el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, al cual pertenezco, me dieron diferentes herramientas que pongo en juego en este trabajo. Asimismo, la tesis no podría haber sido escrita sin el apoyo financiero de cinco años de la Beca Doctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Por otra parte, quisiera reconocer a los/as múltiples archivistas y bibliotecarios/as que me ayudaron en el proceso de investigación, así como a colegas que me facilitaron diversos materiales. Todos/as ellos/as se encuentran detallados luego.

Agradezco también a todos/as los/as entrevistados/as, Enrique Lommi, Eliseo Pinto, Elena Pérez, Beatriz Moscheni; y especialmente a Carlos Manso quien me contactó con ellos/as, me dio sus impresiones sobre la historia de la danza argentina, y compartió documentos y bibliografía.

Además, se necesitan una gran cantidad de interlocutores y lectores para hacer una tesis. Varios/as colegas leyeron y comentaron artículos y ponencias como resultados parciales de la investigación, contribuyendo a la consolidación del trabajo. Pero mi principal agradecimiento en este punto va a Yanina Leonardi, mi directora y consejera de estudios, que leyó cada palabra a lo largo de estos años. Y compartió generosamente sus apreciaciones, puntos de vista, documentos, y bibliografía. Su guía durante este proceso ha sido invaluable. Sin ella, la tesis no hubiese sido posible.

Varios/as amigos/as y familiares también me dieron su apoyo de múltiples maneras. Principalmente quisiera destacar el acompañamiento y sostén de mis padres, Cristina y Luis, a lo largo de toda mi vida y carrera académica. Sin su respaldo cuando

decidí estudiar a 750 kilómetros de distancia de mi ciudad natal, nada de esto hubiera sido posible. Asimismo, me inculcaron el amor a las artes, a la investigación, y al pensamiento crítico. A mi hermana Fernanda, y especialmente a mi compañero Bruno, agradezco por leer mis escritos y acompañarme en diversos momentos de este proceso. También a mi abuela Aidé, y todos/as mis gatos/as que aliviaron momentos de tensión y acompañaron con su cariño. A todos/as ellos/as, mi familia, le dedico esta tesis.

Introducción

La presente investigación surge a partir de diferentes preguntas sobre la relación entre la danza y la política, y las políticas de Estado, así como en torno a la historia de la danza en la Argentina. Como forma de intentar dar respuestas a estas inquietudes, me propongo describir e interpretar un período particular de la historia de la danza argentina, examinando la situación del campo de las artes y específicamente de la práctica de la danza respecto al contexto histórico-social de la época. Cabe aclarar que me dedico a la producción artística de la Capital Federal, como centro de difusión cultural, ya que fue y es el lugar donde se desarrollaron los rasgos culturales de la danza de nuestro país. De todos modos, también abordo el Teatro Argentino de La Plata ya que va a constituir un ejemplo claro de la planificación cultural del primer peronismo, considerando que el Ballet Estable de éste se crea en 1946. Luego, en un futuro trabajo, restaría analizar el proceso de difusión hacia algunos centros ubicados en las provincias de la Argentina.

En la Argentina, la práctica de la danza escénica¹ comenzó alrededor de 1913 con la llegada de los *Ballets Russes*. Este arte, de la mano de la clase alta y de la intelectualidad porteña (Destaville, 2008), se va a estructurar bajo una concepción elitista del arte, concibiendo a la danza como un arte teatral erudito, cuyos representantes de la época eran, en primer lugar el ballet —particularmente el denominado ballet moderno que sigue la estética impuesta por la compañía *Les Ballets Russes* y sus compañías derivadas—, y luego la danza moderna —a partir de su vertiente norteamericana— (Tambutti, 2011b).

Ahora bien, en 1946 Juan Domingo Perón fue electo a través del voto democrático, como Presidente de la República Argentina. Su primer mandato finalizó en 1952, año en el que fue reelecto hasta 1955, momento en que su segundo mandato fue interrumpido por un golpe de Estado militar que se autodenominó “Revolución Libertadora”. Durante estos dos primeros mandatos, Perón estableció un particular modo de ejecutar políticas que puede ser catalogado como “populismo”, pero que tuvo sus propias características particulares. Este período, en el que se establecen las bases del movimiento peronista, constituye lo que se denomina como “primer peronismo”. Sus principios se pueden sintetizar con el concepto que Perón denominó como “Tercera

¹ Entiendo “danza escénica” como acto teatral, la danza en cuanto acontecimiento escénico con finalidades artísticas. En el Capítulo 1 expondré esta temática en mayor profundidad.

Posición”: la cual no se equipara ni al capitalismo —aunque no lo rechaza del todo— ni al comunismo, sino a lo que él llama “justicialismo” o la doctrina de la justicia social. El peronismo promovió varias reformas sociales y laborales a través de un Estado de Bienestar, continuando de este modo con la labor que Perón ya había iniciado durante su cargo como ministro de la Secretaría de Trabajo y Previsión, ministro de Guerra, y Vicepresidente de la Nación durante el gobierno militar instalado tras el golpe del 4 junio de 1943.

Durante el primer peronismo se implementó una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, así como por primera vez se ejecutó una planificación cultural en la que la danza, junto a las demás artes, estaba incluida. En este trabajo, observo las posibles repercusiones en la danza de la política de “democratización del bienestar” (Torre y Pastoriza, 2002) planteada por este gobierno. A través de ésta, se promovía el acceso —antes vedado— de las clases populares a las artes, la cultura, el turismo, la educación y el ocio. Por otra parte, las políticas culturales hicieron hincapié en la creación de una identidad cultural nacional.

De este modo, se impulsó el mayor acceso de la clase trabajadora al consumo de bienes culturales, determinándola como un “consumidor cultural”. Esto generó mayor público tanto para el ballet que ya estaba legitimado, como para la danza moderna, fuerza que luchaba por entrar y legitimarse. Lo cual permitió a su vez, que la danza se afirmara dentro de las prácticas culturales (Chartier, 2003; 1999; 1990) y consolidara su propia disciplina.

Esto generó dos consecuencias: por un lado, se desafió —en distintos grados— las posturas establecidas de la “alta cultura” —con la que se identificaba la producción estética de la danza— y la “baja cultura” o las culturas populares (Zubieta, 2004; Chartier, 2003; Martín-Barbero, 2002, 1987; De Certeau, 2009, 2000; Grignon y Passeron, 1991); y por el otro, la danza participó de las políticas culturales del primer peronismo, viéndose beneficiada pero sin modificar sus parámetros estéticos que también le permitían formar parte de las formaciones intelectuales (Williams, 2000). Se produce así, un debate que debo estudiar tanto estéticamente como ideológicamente.

A lo largo de la presente investigación, trabajo con tres ejes de análisis, centrales a cualquier práctica artística: la producción, la obra, y la recepción. El primero, constituye el ámbito en el que participan los bailarines y bailarinas, los coreógrafos/as, los directivos de las instituciones oficiales y no-oficiales, todo aquel que forma parte de la producción material de una pieza escénica —técnicos, escenógrafos, vestuaristas,

productores, empresarios, etcétera—, pero también aquellos que participan de la producción de modo simbólico, por ejemplo los intelectuales. El segundo eje, el que corresponde a la obra en sí misma, constituye una representación, en el doble sentido que plantea Roger Chartier (1999) siguiendo a Furetière: por un lado, la representación muestra una ausencia, por medio de un signo hace ver un objeto ausente, lo sustituye, constituyendo un conocimiento mediato; y por el otro lado, la representación exhibe una presencia, es una re-presentación simbólica, postulando una relación descifrable entre el signo visible y el referente, lo cual, aclara Chartier, no significa que se descifre tal como se “debería”. De este modo, la noción de representación “(...) permite, en efecto, conectar estrechamente las posiciones y relaciones sociales con el modo en el que los individuos y los grupos se perciben y perciben a los otros”² (Chartier, 2003: 9).

Es por ello que la obra constituye tanto un objeto de estudio en sí misma, como la posibilidad, el nexo, para estudiar las “prácticas de lectura” (Chartier, 1999; Zubieta, 2004). A partir del consumo de las obras surgiría una “producción de segundo grado” que Michel de Certeau (2000) estudia como un “uso” que se efectúa sobre los bienes culturales. Este uso es el único posible por parte de las clases populares, constituye el espacio de libertad creado por las “tácticas”³ de microrresistencia y apropiación, es el arte de utilizar lo que les es impuesto. Tal como explica Zubieta (2004) la “apropiación” puede ser definida, en términos de Carlo Ginzburg, como “hacer propio lo ajeno” (45), pero siempre se lo hace desde lo que se posee, a partir de lo que se sabe. La apropiación refiere a una historia de los usos y las interpretaciones, inscritos en las prácticas que los producen (Chartier, 1999: 53). De este modo, los consumidores dejan de ser pasivos receptores sino que pueden desarrollar una producción secundaria, tal como señala Chartier, siguiendo a De Certeau, “(...) el ‘consumo’ cultural o intelectual sea considerado como una producción que no fabrica ningún objeto concreto pero constituye representaciones que nunca son idénticas a aquellas que el productor, el autor o el artista ha empleado en su obra” (Chartier, 1999: 37).

Así comprendo el desafío posible y en distintos grados, de las posturas establecidas de la “alta cultura” y las culturas populares. No considero que estas categorías sean estancas ni definidas ad-hoc, sino que tal como proponen De Certeau,

² La traducción me pertenece. “Cette notion permet, en effet, de lier étroitement les positions et relations sociales avec la façon dont les individus et les groupes se perçoivent et perçoivent les autres”.

³ Michel de Certeau distingue entre estrategias y tácticas. Las primeras, se encuentran organizadas por un principio de poder, mientras las segundas están determinadas por la ausencia de poder. La táctica es la astucia, es “un arte del débil” (Ver De Certeau, 2000).

Chartier, Ginzburg, y Gramsci, existe la posibilidad de un “ida y vuelta”, de una retroalimentación entre la alta cultura y las culturas populares, dada a través de las apropiaciones (Zubieta, 2004). Así, si bien existe una hegemonía cultural que en este caso va a estar representada por los ejes de la producción y la obra; también existe la posibilidad de la existencia de una contrahegemonía, a partir quizá, de las prácticas de lectura. Cabe aclarar que, tal como propone Gramsci, las clases subalternas no deben ser vistas como homogéneas (por ello se utiliza el plural en “culturas populares”) y pueden ser tanto progresistas como reaccionarias. No obstante, me interesa la posibilidad de resistencia dada a partir de los usos —el consumo y prácticas de lectura— que las culturas populares encuentran en los resquicios de la cultura hegemónica dominante. A diferencia de lo planteado por Pierre Bourdieu (2010), no considero que el gusto popular y sus prácticas sean pasivas ni moldeadas según las necesidades de la reproducción social (Ver Zubieta, 2004). Discurso que, además, ha sido habitual en las lecturas maniqueístas y patologizantes sobre el peronismo.

De este modo, estudio las manifestaciones artísticas en la danza escénica, es decir: danza clásica y moderna, en sus respectivos espacios —teatros oficiales, independientes, comerciales y espacios alternativos—, revisando la concepción del arte y la cultura de los diferentes agentes tanto de la práctica de la danza como de las formaciones intelectuales y del mundo social. Además analizo la relación entre las obras y su contexto socio-político tal como se presenta en los documentos de la época. Y por medio de este trabajo, reviso las categorías de las denominadas “alta” y “baja cultura” respecto a la danza y su relación con las políticas culturales del gobierno peronista (1946-1955), produciendo un análisis teórico que permita fundar vínculos entre la historia, la política, la estética y la danza.

Asimismo, resulta importante contextualizar y ubicar este trabajo en los Estudios sobre peronismo. Tal como señala el historiador Raanan Rein (2009), el peronismo interesó consistentemente, desde sus inicios, tanto a periodistas como académicos, argentinos y extranjeros. Los tempranos estudios sobre el peronismo, dan una imagen homogénea del movimiento, y lo ven como un evento peculiar y aislado. Estos primeros estudios, tienen una perspectiva patologizante, mostrando al peronismo como “(...) un virus invasor en la historia nacional, a Perón como un tirano demagógico, a las masas peronistas como una tropa bárbara y ululante” (Acha y Quiroga, 2009: 81). En las

últimas décadas, ha surgido una nueva historiografía sobre la temática⁴. Estas nuevas miradas proponen una perspectiva heterogénea y compleja, enfatizando la continuidad con el pasado del peronismo, especialmente con el proceso histórico de la década de 1930 (Rein, 2009). Estos estudios incluyen nuevas temáticas tales como la cultura y las artes, así como perspectivas interdisciplinarias que han introducido nuevos tipos de preguntas. La presente investigación puede ser incluida en esta categoría.

Sin embargo, tal como señala la politóloga Carolina Barry, aún persisten algunos rastros de aquel punto de vista patologizante, y el análisis maniqueo de “buenos” y “malos” continúan siendo la semilla del mito, en el que la anécdota toma el lugar del hecho histórico (2009: 68). Este problema no sólo resulta recurrente respecto al peronismo, sino que también existen mitos respecto a la danza en la Argentina —debido a la falta de estudios históricos críticos—, por lo tanto hay que prestar especial atención cuando se trabaja el cruce entre peronismo y danza. Además estos problemas se incrementan cuando se habla de la figura de “Evita”, tal como analizaré en el apartado correspondiente a la obra *Tango* de Katherine Dunham.

A lo largo de la presente investigación, me propongo diferentes objetivos, aquellos más generales refieren a la voluntad de analizar la relación entre las políticas de Estado y la concepción de arte y cultura del primer peronismo, y la danza escénica; así como a la necesidad de aportar a la consolidación del campo de las artes del movimiento en la investigación de las artes escénicas y en la formación universitaria de la Argentina; y contribuir a la creación de una Historia de la danza argentina.

En cuanto a los objetivos específicos, algunos ya expuestos anteriormente, me propongo describir e interpretar un período de la historia de la danza argentina; examinar la situación de las prácticas artísticas y específicamente de la danza respecto a la situación histórico-social de la época; relevar y organizar documentos acerca de las obras presentadas y los artistas de la época estudiada, como conservación de patrimonio; indagar sobre la concepción de la danza que se tenía entre los años ‘40 y ‘50, tanto de parte de las formaciones de la danza como del mundo social; estudiar las manifestaciones artísticas de danza escénica, es decir: danza clásica y moderna, en sus respectivos espacios; revisar la concepción del arte y la cultura del primer peronismo, y confrontarla con las formaciones de la danza; analizar la relación entre las obras y su contexto socio-político tal como se presenta en los documentos de la época; analizar la

⁴ Los distintos autores y sus escritos se encuentran detallados más adelante en el apartado “Estado de la cuestión”.

relación de la danza con los espectadores de la época; analizar la representación de la danza en la filmografía de la época; revisar la relación de la denominada “alta” y “baja cultura” respecto a la danza académica y su vínculo con las políticas culturales del gobierno peronista; y por último, producir un análisis teórico que permita fundar vínculos entre la historia, la política, la estética y la danza.

Metodología

Emprendí la presente investigación en 2008, siendo aún alumna de grado de la Licenciatura en Artes Combinadas, cuando ingresé como Adscripta a la cátedra de Teoría General de la Danza (Artes, FFyL, UBA) —en la que a partir de 2009 me desempeño como docente— bajo la dirección de Susana Tambutti. En ese momento, motivada por mi inquietud hacia la investigación, comencé a relevar el material teórico existente e inicié la búsqueda minuciosa de documentos de la época. Continué luego, formándome en diferentes proyectos de investigación, en los que participo hasta la actualidad⁵. Pero va a ser en 2013 cuando empiezo a dedicarme íntegramente a la temática, a partir del inicio del programa de doctorado y gracias al apoyo de la beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)⁶, obtenida ese año.

Como consecuencia de la escasa bibliografía actual sobre historia de la danza argentina, mi investigación se compone de por lo menos dos tareas complementarias que he realizado durante estos años: por un lado, debo reseñar la historia de la danza en nuestro país, y por el otro, articular con las políticas culturales llevadas a cabo durante el primer peronismo, y así desarrollar un análisis teórico-crítico. Es por ello que para este trabajo recurro, a las fuentes primarias documentales —programas de mano,

⁵ Proyectos dirigidos por Susana Tambutti: “Danza y Pensamiento: reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. 1910-2010” (2009-2011); “Linajes bastardos: Apropiaciones y reformulaciones en la danza escénica en Argentina. 1910-2010” (2011-2012); “Identidad y sincretismo en la danza escénica en Argentina. 1910-2010” (2013-2014); “Configuraciones escénicas: cruces y borramientos de la danza contemporánea argentina” (2015-2016). Proyecto dirigido por Patricia Dorin y co-dirigido por mí: “Archivo Fumagalli. El documento como huella de un arte efímero” (2011-2012). Proyecto dirigido por María Martha Gigena: “Persistencias y resistencias: gesto performático, cruce de lenguajes y referencialidad en la danza contemporánea argentina (2000-2010)” (2013-2014). Todos radicados en el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes. Y el proyecto UBACyT dirigido por Karina Mauro “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902-1955)” (2014-2017).

⁶ Directora: Susana Tambutti. Co-directora: Graciela Sarti. Lugar de trabajo: Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA.

noticias periodísticas, fotografías, filmaciones, entrevistas— localizadas tanto en acervos públicos, nacionales, provinciales y municipales⁷, como en archivos privados⁸; así como a fuentes secundarias, tales como biografías de los bailarines y coreógrafos de la época.

Las hipótesis desarrolladas determinan dos ejes a partir de los cuales se estructura la tesis —aunque no se encuentren de modo esquemáticamente separadas en el escrito, lo expongo aquí a modo de ordenamiento—: el primero, de carácter histórico social/cultural; el segundo, de carácter analítico, aunque se retomaran los datos contextuales para situar el análisis y reconstrucción de obras.

En primer lugar, cabe aclarar que la metodología utilizada propone investigar la historia de la danza como procesos de cambios y continuidades. Siguiendo el modelo planteado para el teatro por Pellettieri (1997), no creo en las historias del arte en las que un autor reemplaza a otro por su “talento” o “genio”, ni tampoco pienso los cambios en la danza argentina por “influencia” de un autor extranjero⁹. En este sentido, esta investigación se diferencia de una concepción lineal de la historia tradicional.

En cambio, estudio a la danza en dos ejes dialécticos: el sincrónico y diacrónico. Por un lado, desde un enfoque diacrónico, macrohistórico, me interesa exponer la historia de la danza a través del tiempo, estudiando un período que cuenta con otros momentos anteriores y posteriores, cada uno con sus símbolos y paradigmas. Por el otro, desde una perspectiva sincrónica, microhistórica, me propongo estudiar momentos precisos de la historia, las obras y su recepción, y las prácticas artísticas y formaciones culturales e intelectuales en su relación con la serie social. “La historia puede ser diacrónica si estudia desarrollos temáticos particulares en el tiempo, o sincrónica si

⁷ He consultado documentos archivados en la Hemeroteca de Diarios y Periódicos de la Biblioteca del Congreso de la Nación, el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, el Centro de Documentación de la Biblioteca del Teatro Colón, el Archivo Histórico-Artístico del Teatro Argentino de La Plata, la Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes, la Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes, la Banda Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, el Archivo General de la Nación, y la Colección Especial Biblioteca Peronista de la Biblioteca del Congreso de la Nación.

⁸ Agradezco el acceso a sus hogares y sus archivos al historiador de la danza Carlos Manso y a la bailarina del Teatro Colón Elena Pérez. Agradezco también la colaboración y el compartir materiales por parte de colegas investigadoras: Yanina Leonardi, Idoia Murga Castro (colega de España con quien he compartido documentos de Angelita Vélez), Joanna Dee Das (colega de Estados Unidos que ha compartido conmigo documentos de Katherine Dunham), y María José Rubin. Asimismo, cuento con una serie de documentos personales que he recolectado en el transcurso de esta investigación y que planeo digitalizar y donar a bibliotecas como modo de conservación y puesta en valor de patrimonio, y de generar mayor acceso a las fuentes para futuros investigadores.

⁹ Aquellas “influencias” extranjeras son pensadas como estímulos externos que son apropiados por los creadores locales y resemantizados (Pellettieri, 1997).

estudia un periodo específico sin hacer referencia a sus antecedentes históricos (...)” (Adshead-Lansdale y Layson, 1983: 18).

En este cruce dialéctico de la proyección de los ejes sincrónicos y diacrónicos, concibo a la historia de la danza argentina con sus continuidades y rupturas. “Por un lado, la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema; por el otro, la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política, y de la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura” (Pellettieri, 1997: 16).

Mi propósito no es estudiar sólo la “danza en el tiempo” o los “tipos de danza” y sus contextos tal como plantean las historiadoras de la danza Adshead-Lansdale y Layson, sino que quiero generar un diálogo complejo entre historia y danza, articulando la práctica de este arte con la historia pero también usando a la danza como fuente para la historia al modo de la historia cultural. Mi voluntad es contribuir a la escritura de una Historia Social-Cultural de la danza. Siguiendo el planteo de la historiadora de la danza chilena, María José Cifuentes (2008), me propongo realizar un estudio que conjugue dos metodologías: la elaboración de un relato histórico guiado por el sujeto de investigación, es decir la danza, realizando un análisis intertextual de los hechos, para lo cual utilizaré diferentes herramientas teóricas, así como los paradigmas diacrónicos y sincrónicos explicados anteriormente¹⁰; y la utilización de la danza como una fuente para la historia, interrogándola directamente, buscando en ella los datos que puedan aportar en relación al tema de investigación —social, cultural, político, etc.— en este caso, el primer peronismo y su planificación cultural¹¹.

La unificación de estos dos métodos permite esbozar un panorama más completo frente al contexto en que la danza se desarrolla, trazando un puente entre este arte y la sociedad; elaborando así una historia social de la danza (Cifuentes, 2008). A lo cual agregó, la dimensión cultural —historia social/cultural de la danza— ya que me interesa

¹⁰ “Para realizar esto se deberían considerar, como eje del análisis, las distintas influencias que se van desarrollando a lo largo de su historia al interior de sus producciones, preguntando a sus creadores por las alusiones dentro de las obras que hacen referencias a otras, identificando los criterios que se han ido formando en relación a los estilos existentes, partiendo de la premisa de que la danza va componiendo a favor o en contra de los cánones que ella misma va creando en el tiempo. Dentro de este esquema de análisis se deben tener presentes los tres elementos que forman la danza: coreógrafo, intérprete y público. Estos informan sobre la propia historicidad de la danza y permiten resolver los códigos intertextuales que se van desarrollando en sus distintas etapas” (Cifuentes, 2008: 93).

¹¹ “La danza por su condición de obra de arte o simplemente por su presencia en la sociedad como manifestación humana es un retrato de época, en ella se advierten las distintas mentalidades del hombre en el tiempo, es un documento vivo que permite al historiador comprender el pasado” (Cifuentes, 2008: 93-94).

lo simbólico y su interpretación, los patrones culturales de una época, particularmente lo que refiere a las denominadas “alta” cultura y culturas populares (Burke, 2006). “(...) el principal objeto de la historia cultural es, en mi opinión, el de indicar cómo, de manera diferente según los lugares y los tiempos, las ‘realidades’ se construyen, se presentan a la lectura o a la vista y son captadas” (Chartier, 1990: 44). Para ello, tomaré aportes de diferentes autores de los estudios culturales y la teoría cultural tales como Bourdieu y su concepto de *habitus* (1995; 2002), así como Jauss y su “horizonte de expectación” (1976), Raymond Williams y las categorías de “culturas residuales y emergentes” (2012) y “formaciones” (2000) —entre otras—, que ayudarán a comprender las dinámicas de la práctica de la danza. Tal como explica Cifuentes: “Hacer una historia social es precisamente conjugar la propia historicidad de la danza con la historia de la sociedad que la sustenta lo que permite realizar un relato interpretativo que manifiesta además el vínculo entre la danza y los ejes sociales, culturales y políticos” (2008: 94).

Por otra parte, la investigación tiene otro eje, de carácter analítico, de estudio de las puestas en escena elegidas como representantes de ciertas características de la época estudiada. Aquí existen ciertas particularidades metodológicas, ya que la disciplina de la danza, en tanto objeto de estudio y fuente histórica presenta una peculiaridad: la inasibilidad. La danza, como objeto artístico es evanescente lo cual dificulta la elaboración de discursos críticos y, por otro lado es, en términos coreográficos, un objeto que carece de “original”, es decir que no habría acceso a una primera y única versión.

En este marco, según la historiografía tradicional de la danza se distinguen las distintas fuentes que conforman una investigación en esta disciplina, tal como lo hacen Adshead-Lansdale y Layson (1983): las fuentes primarias están constituidas por material de primera mano, son contemporáneas y proveen la materia prima para los estudios de danza, por ejemplo las representaciones, la partitura del coreógrafo o su registro con todas las correcciones y anotaciones, el vestuario usado por los bailarines y los relatos de testigos presenciales de representaciones ciertas; y las fuentes secundarias, que como el término lo sugiere, son de segunda mano, generadas después del suceso, a menudo utilizando una visión retrospectiva para trazar los desarrollos en la danza durante un período determinado.

Tal como mencioné anteriormente, la falta de material teórico crítico acerca de la danza en la Argentina exige un trabajo que consiste no sólo en analizar críticamente la historia, sino que debo escribir la historia mientras realizo el análisis crítico y teórico.

Es decir que, para describir e interpretar, tengo que recoger fuentes, ordenar, sistematizar, escribir la historia y también la lectura que hago de esta. El primer paso es el relevamiento y organización de documentos, fuentes primarias, acerca de las obras presentadas y los artistas de la época, lo cual a su vez resulta de importancia ya que consiste en una actividad de conservación y puesta en valor del patrimonio. Posteriormente, como segundo paso, en el caso de las instituciones debo sistematizar la información relevada, reseñarla y escribir la historia de las mismas. Y en el caso de las obras debo proceder a la reconstrucción teórica de estas, es decir, realizar el trabajo de hacer dialogar la evidencia recogida de fragmentos fílmicos, notas coreográficas, fotografías, programas, críticas, y entrevistas. Para luego, analizar la relación entre las obras y su contexto socio-político, haciendo una lectura crítica de los documentos e indagando en la concepción de la danza que se tenía entre los años 1940 y 1950, tanto por parte de las formaciones de la danza como de la serie social. Aquí, estas fuentes pueden leerse como las “huellas” indiciales (Ricoeur, 2008) dejadas por un arte inasible. Asimismo, debido a esta falta de textos teórico-críticos señalada anteriormente, el análisis resulta interdisciplinario ya que utilizo conceptos y textos provenientes de otras disciplinas y otras artes que ya han estudiado el período. Lo cual resulta muy productivo y enriquecedor para la investigación.

En este punto, la investigación se inserta en un debate metodológico central de los Estudios en Danza, resaltando la dificultad de reconstruir un trabajo coreográfico (Adshead-Lansdale y Layson, 2007; Cooper Albright y Dils, 2001; Tomko, 2005). Tal como plantea Linda Tomko, hoy en día, se puede concebir a la reconstrucción como una metodología, como un modo de buscar respuestas a otras preguntas. “En lugar de enmarcar y fijar un fenómeno corporal estable y unitario, la reconstrucción puede iluminar formas cinéticas y kinestésicas en que la danza creó significados en sociedades y momentos históricos específicos”¹² (2005). Así, esta metodología puede ser usada para sustentar a la danza como un modo de representación, para intervenir e irrumpir el canon de la danza, y para poner a prueba formulaciones de otras disciplinas en los términos de las prácticas históricas específicas de la danza (Tomko, 2005).

Además, en el trabajo con las fuentes, hay que realizar una constante labor de atención y criticidad. En nuestra disciplina existe una serie de imaginarios y mitos

¹² La traducción me pertenece. “Rather than frame and fix a stable and unitary bodily phenomenon, reconstruction may illuminate kinetic and kinesthetic ways that dance made meanings in specific historical societies and moments.”

alimentados por la falta de rigor teórico y por la dificultad de acceso a las fuentes. Lo cual a su vez, genera ciertos “monumentos” (Le Goff, 1991) de la historia de la danza. Sin embargo, no se puede olvidar que los documentos, tal como lo señaló el historiador Jacques Le Goff, también son monumentos ya que son el resultado del esfuerzo de las sociedades, o mejor dicho de quienes retenían el poder en ellas, por imponer al futuro una imagen dada de sí mismas, y por lo tanto, no existe un “documento-verdad”, sino que “Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo” (1991: 238). Lo cual no debe perderse de vista a la hora de reconstruir una puesta en escena. “No se trata pues de atribuir a estos textos el estatuto de documentos, supuestos reflejos adecuados de las realidades de su tiempo, sino de comprender cómo su potencia y su inteligibilidad mismas dependen de la manera en que ellos manejan, transforman, desplazan en la ficción las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron” (Chartier, 1999: XII).

Por último, en cuanto al análisis de las películas que incluyen danza, por un lado, pueden ser tomadas como una fuente más, un documento que muestra la danza de la época, y aplicar consideraciones sociológicas e históricas al filme poniéndolo en diálogo con su contexto, pero por otro lado, la representación fílmica es un discurso autónomo con sus particularidades formales. Por ello, abordo estas obras desde un análisis textual y narratológico. Tomo al film como texto y realizo por lo tanto un análisis semiótico (González Requena, 1980; 1985; Aumont y Marie, 1990). “El análisis de un texto es (...) una actividad de reconocimiento: reconocer lo que en él hay de re-conocible: sus signos, los códigos de los que se reclaman, los fragmentos —las citas— que nos devuelven a textos ya conocidos. En otros términos: el análisis textual consiste en la sistemática puesta en conexión del texto con su intertexto” (González Requena, 1980: 38). Sin embargo, no puedo obviar que los filmes constituyen un relato y para ello utilizo las propuestas de André Gaudreault y François Jost (1995), así como las de Jacques Aumont y Michel Marie (1990), distinguiendo y analizando la historia y la narración, así como el lugar de la enunciación fílmica.

Estado de la cuestión

En cuanto al objeto de estudio específico de la presente investigación, no existen antecedentes bibliográficos. De todos modos, el trabajo se inserta en temáticas más

generales tales como la historia de la danza en la Argentina, y el primer peronismo y la cultura.

El espectro de material acerca de danza en la Argentina¹³ es muy reducido ya que la disciplina de Estudios en Danza es incipiente, aunque pujante, en nuestro país. Para una contextualización general, el libro que coordina Beatriz Durante (2008) conforma el archivo de datos y registros fotográficos más completo hasta el momento sobre toda la danza escénica argentina desde sus inicios hasta el año 2000 aproximadamente. Si bien en este libro no se lleva a cabo un análisis crítico de la información, su importancia reside en el ordenamiento y publicación de una gran cantidad de datos historiográficos. Asimismo resultan pertinentes los textos escritos por Susana Tambutti, para la edición del catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta* (1999). A lo largo de los distintos períodos delimitados por el catálogo, realiza una breve síntesis histórica de la danza. Estos artículos funcionan como base de datos imprescindibles para un trabajo crítico en esta disciplina. Para el período del primer peronismo resulta pertinente el apartado que comprende desde 1945-1955 “Danza moderna argentina: consolidación y profesionalización”.

Se encuentra además, el libro de Inés Malinow (1962), que como su título lo señala, *Desarrollo del ballet en la Argentina*, se centra en la danza clásica desde sus orígenes en nuestro país, hasta 1960. Sin embargo, el texto también incluye artistas pertenecientes a la danza moderna o las danzas españolas. Este libro no puede considerarse de rigor académico ni histórico, ya que se compone en su mayoría, de relatos en primera persona que escribe Malinow como crítica, estudiosa y espectadora de danza. Su valor consiste precisamente en el testimonio, y por lo tanto, en su carácter de fuente.

Entonces, sólo las dos primeras publicaciones reseñadas son las únicas que plantean un recorrido general por la historia de la danza en nuestro país. La restante bibliografía existente sobre la época remite principalmente a historias de vida. El libro de Marcelo Isse-Moyano (2006) incluye una breve síntesis histórica acerca de los inicios de la danza moderna en la Argentina, en la década del ‘40, pero se compone fundamentalmente de biografías de las figuras que introdujeron y desarrollaron la danza moderna aquí. Este texto resulta valioso para el estudio de algunos de los bailarines y

¹³ Conservo aquí la denominación “en la Argentina” en lugar de “danza argentina” (como la nombré hasta este momento) ya que es así como muchos de estos textos se refieren a esta práctica artística. El debate acerca de la terminología y mi defensa de la concepción “danza argentina” se encuentra en el Capítulo 1.

coreógrafos de la época analizada, como Renate Schottelius, Paulina Ossona, Luisa Grinberg, Otto Werberg, Rodolfo Dantón, Estela Maris, y Ana Itelman, considerando además que éstos ya no están entre nosotros, lo cual impide posibles entrevistas. Del mismo modo, resulta útil el libro de la coreógrafa y bailarina Paulina Ossona (2003) el cual compila testimonios de los principales coreógrafos y bailarines argentinos a modo de biografía. Asimismo, cuento con las biografías de María Ruanova (Manso, 1987; Malinow, 1993), José Neglia (Fumagalli, 1983), Esmeé Bulnes (Destaville, 2010), Beatriz Moscheni (Manso, 2009), y la autobiografía de Margarita Wallmann (1978). A su vez, debo dar cuenta de los textos escritos por la coreógrafa y bailarina Ana Itelman y compilados por Rubén Szuchmacher (2002), libro que también incluye una cronología detallada de su producción artística. Del mismo modo puede considerarse el volumen de Marta Giovannini y Amelia Foglia de Ruiz (1973) que compila las fichas técnicas y argumentos de los ballets llamados “nacionalistas” desde 1925 hasta 1972.

En cuanto a la bibliografía que remite al Teatro Colón y particularmente a su Ballet, en primer lugar sobresale el clásico texto de Roberto Caamaño (1969) el cual resulta imprescindible por la compilación de datos históricos de todo lo acontecido en el Colón desde sus inicios hasta 1968. Es destacable el trabajo de archivo, compilación, ordenamiento y publicación de fuentes de todo lo acontecido en el Colón durante esos años, tarea no realizada hasta el momento de la edición de este texto. El Tomo I recopila, en un artículo de Juan Andrés Sala, la vida musical y dancística anterior a la inauguración del Colón; luego, un capítulo escrito por Pola Suárez Urtubey describe la construcción del teatro incluyendo planos y fotografías de la época; asimismo otros capítulos describen el teatro, la organización técnica y la artística; y por último incluye una serie de fotografías de bocetos escenográficos y figurines, y de puestas en escena de algunas obras presentadas en el teatro desde 1908 hasta 1968. En el Tomo II se encuentra el detalle de las obras representadas en cada temporada, así como una breve reseña histórica de los distintos períodos. Para la presente investigación, resulta pertinente el apartado “1944-1960” en el que Caamaño, desde una perspectiva maniqueísta del peronismo, caracteriza a este período como de “estancamiento”, aunque en el detalle de cada temporada destaca los diversos espectáculos, dejando en claro que aquello que más le incomoda al autor son las funciones gratuitas y festivales populares de difusión cultural llevados a cabo por el Estado, los cuales califica de “iniciativa algo demagógica y artísticamente poco feliz” (490). Por último, el Tomo III expone, entre otras cuestiones, el régimen de gobierno del teatro y las autoridades hasta 1968; lista los

conjuntos que visitaron el Colón, huéspedes ilustres e instituciones que participaron de las temporadas; recopila algunas críticas periodísticas a lo largo de aquellos años; expone estadísticamente los datos de las funciones de 1908 hasta 1968; explica el funcionamiento de los abonos a lo largo de los años; reseña la historia de los cuerpos estables y las dependencias del Colón como la escuela, la biblioteca, o el museo; incluye numerosas fotografías de artistas y puestas; y detalla las funciones realizadas en las temporadas de verano, desde sus inicios en 1934, hasta 1968.

Anteriormente a la compilación de Caamaño, en 1958, se publicó un libro en conmemoración de los 50 años del Teatro Colón. Dada la fecha de publicación, este texto constituye en la presente investigación, tanto una fuente primaria como secundaria. Editado por J. Héctor Matera, realiza, en menor escala que el libro de Caamaño, un repaso por todas las temporadas del teatro desde 1908 hasta 1958, e incluye numerosas fotografías, y una serie de artículos de distintos autores, de los cuales resulta destacable el capítulo titulado “50 años de danza en el Teatro Colón”, escrito por Fernando Emery.

Además, existe un libro compilado en conmemoración de los 80 años del Ballet Estable del Teatro Colón (AA.VV, 2005), el cual por un lado, realiza un recorrido general y breve por la historia del Ballet, aportando datos históricos y numerosas fotografías de la compañía oficial. Y por el otro, reseña las biografías de algunas grandes figuras de la historia de este Cuerpo Estable, a saber: María Ruanova, Antonio Truyol, Esmeralda Agoglia, Olga Ferri, e Irina Borovski.

Por otra parte, tal como señalé anteriormente, la investigación se enmarca en la temática del primer peronismo y su relación con la cultura. El ya clásico libro de Alberto Ciria (1983) hace un análisis general de la política cultural peronista, dando además una breve reseña de la situación de algunas artes respecto a esta política cultural, abarcando el teatro, la música clásica en el Teatro Colón, el tango, y el cine. Este texto resulta valioso por los conceptos generales que plantea, pero no constituye un estudio sistemático y en su análisis no hace mención a la danza. Sin embargo, en los últimos años, han aparecido textos con nuevas perspectivas. Los libros Mariano Ben Plotkin (1993; 2007), principalmente *Mañana es San Perón*, constituye un texto base para el análisis del peronismo y la cultura ya que explora algunos mecanismos simbólicos e institucionales destinados a generar consenso político por parte del Estado durante el período. De todos modos, cabe aclarar, tal como el mismo autor lo hace, que esta investigación se centra en las políticas estatales y no en el impacto real que estas

tuvieron, estudio que en muchos casos, matizaría el tono de dicha planificación, tal como lo han demostrado trabajos posteriores.

Por su parte, Flavia Fiorucci (2011) analiza las políticas culturales del primer peronismo y el lugar del sector intelectual dentro de las mismas. Este escrito resulta útil para analizar el lugar de las artes en el período, así como para comparar las reacciones del campo de la danza frente a la gestión cultural con el de los demás campos intelectuales de la época. Sin embargo, el texto se centra en los intelectuales antiperonistas, dando por sentado que éstos fueron los representantes de la intelectualidad autónoma, sin desentrañar profundamente el *habitus* de aquellos, y basando muchas veces sus opiniones en textos de estos mismos intelectuales, abogando en su propia investigación por una autonomía del campo intelectual basada en la desvinculación total con el campo social. Cabe entonces contrastar este trabajo con el artículo de Mara Glizman (2006) que muestra otra forma de analizar el intervencionismo estatal del primer peronismo en las Academias y la cultura. Diferenciándose de Fiorucci, plantea una visión positiva de las políticas culturales como parte de la búsqueda de un nuevo modelo de sociedad y de ciudadano.

Por otro lado, el volumen editado por Matthew Karush y Oscar Chamosa (2010) constituye un recorrido por distintos aspectos culturales del peronismo, analizando los orígenes de éste en la cultura de masas (capítulo escrito por Karush); los estereotipos relacionados al peronismo como los “cabecitas negras” (por Natalia Milanesio); la figura de los indígenas durante el primer peronismo (Diana Lenton); el folklore y la figura del criollo (Chamosa); las imágenes de Eva Perón (Anahí Ballent); las reinas del trabajo (Lobato, Damilakou, y Tornay); el caso de la revista *Argentina* (Eduardo Elena); y la resistencia peronista (César Seveso). Además, Karush (2013) realiza un estudio de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo XX concentrándose en el melodrama como representante multivalente de la cultura, incluyendo el uso que hizo de éste el primer peronismo. Del mismo modo, Susana Rosano (2006) ya había planteado al componente melodramático como elemento fundamental de la consolidación del primer peronismo como una formación cultural, como una “estructura de sentimiento” que aún no termina de precipitarse, construyendo imaginarios. No obstante, su análisis se centra sólo en la figura de Eva Perón y sus representaciones.

Por su parte, el libro de Chamosa (2012) amplía su artículo, dando una visión crítica acerca de la cultura folklórica de 1920 a 1970, y sus sustentos ideológicos. Retomo, principalmente, los apartados referentes a la época estudiada: “El movimiento

folklórico durante el peronismo”, “Jornadas peronistas, festivales y folclore”, “La hora de las peñas” y “El folclore popular de Yupanqui a Antonio Tormo”. Del mismo modo, Gustavo Varela (2016) analiza la historia del tango en clave sociopolítica e ideológica. En el capítulo 4 “Tango y peronismo” analiza el “periodo de oro del tango” (1937-1955). Tras exponer la relación entre el tango y el revisionismo histórico y su definición del ser nacional (antiimperialista) en la década del ’30, propone que además, el tango canción compartía con el primer peronismo un mismo trazado afectivo en el que se entramaban culturalmente a tal punto que, tras la llamada Revolución Libertadora, la era del tango canción finaliza debido al agotamiento de las condiciones históricas que le dieron origen.

En cuanto a las letras, se destacan los estudios de Andrés Avellaneda (1983) y Mara Glozman (2015). El primero, realiza un examen crítico de la relación entre el primer peronismo y el campo de la literatura. Es notable su análisis de los intelectuales “antiperonistas” y “properonistas” ya que no se reduce a las proclamas de cada uno sino que también estudia las formas en las que se vehiculizaron unas u otras opiniones, y cómo estas formas estaban a su vez compuestas por determinada ideología. Este debate entre una literatura perteneciente a la “alta cultura”, de supuesto carácter universal y apolítico, y la concepción de cultura del primer peronismo, resulta muy productivo para pensar comparativamente al campo de la danza, ya que además, los promotores intelectuales del ballet, particularmente, eran los mismos agentes que estudia Avellaneda. En cuanto al volumen editado por Glozman, es destacable la recopilación, ordenamiento y publicación de documentos referentes a los debates del peronismo y la lengua. Asimismo, el estudio preliminar que escribe la autora propone fructíferas reflexiones en torno a cuestiones como el hispanismo y la soberanía nacional, y el Segundo Plan Quinquenal, que son de utilidad para trasponer a la danza y los debates entre “universal” y “local”, por ejemplo en los “ballets nacionalistas”.

Por otro lado, cabe destacar la compilación de Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (2004) sobre el Estado y las políticas públicas de la época, ya que postulan al gobierno peronista y su acción estatal como un proceso complejo basado en una filosofía fuertemente planificadora que a su vez dio resultados heterogéneos. En este sentido, si bien todos los artículos compilados aportan a la temática, es destacable el capítulo de Berrotarán titulado “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)” ya que define la nueva modalidad de impulsar políticas públicas que tuvo el peronismo,

caracterizando el funcionamiento de la puesta en práctica de esta planificación, así como sus agentes. Además, el volumen compilado por Juan Carlos Torre (2002) y particularmente la introducción escrita por él mismo, otorga un panorama general histórico, político y social del primer peronismo. En este libro, el estudio de Torre y Elisa Pastoriza (2002) acerca de las políticas inclusivas del Estado durante el período, propone una mirada minuciosa en los datos que refieren al cambio cultural que éstas produjeron en la sociedad. Los autores realizan un análisis cultural del proceso de migración interna desatado por la industrialización del '30, y cómo se modificaron las condiciones de vida de la población a partir de la movilidad social en un principio dada, pero luego propugnada por el Estado. De aquí retomo un concepto clave para esta investigación, el de “democratización del bienestar”. En la misma línea, la investigación de Anahí Ballent (2009) sobre dichas políticas en relación a la vivienda, la urbanización y el espacio público, resulta valioso. Así como el texto de Natalia Milanesio (2014) acerca del primer peronismo como el proceso histórico que dio surgimiento al “consumidor obrero” como una fuerza social modernizadora, indagando en los impactos culturales de este hecho.

Por otra parte, en cuanto a una disciplina corporal, aunque no artística, Iván Orbuch (2016) indaga en las concepciones de la educación física y el cuerpo durante el primer peronismo, como constructoras de un nuevo tipo de ciudadano postulado por el Estado durante una gestión peronista, en el que fortalecer el cuerpo se transformó en sinónimo de fortalecer la Nación. Este estudio resulta significativo para la presente investigación ya que propone al deporte y la educación física como el lugar donde se dirigió la planificación peronista para construir este nuevo “cuerpo público”.

En cuanto al teatro en particular, como una disciplina emparentada con la danza escénica, los trabajos de Osvaldo Pellettieri (1997; 2003) y Perla Zayas de Lima (1983) proporcionan una mirada histórica de la época estudiada. En el marco del libro *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, la segunda modernidad (1949-1976)* (Pellettieri, 2003), el apartado “Campo teatral (1949-1960)” escrito por Laura Mogliani da un panorama general del campo teatral durante el primer peronismo y tras su derrocamiento. Del mismo modo, se puede señalar el artículo “Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista” de la misma autora (Mogliani, 2005). Por otra parte la tesis doctoral de Yanina Leonardi (2009a), proporciona un estudio específico acerca de las políticas culturales del peronismo y su relación con el teatro de la época. De aquí retomo para la investigación, perspectivas y abordajes al campo artístico e intelectual en

relación al campo social, así como el estudio de las políticas culturales del peronismo, particularmente su concepción de “consumidor cultural” como una inserción cultural de forma masiva y desde medidas tomadas desde el Estado, y el análisis de la pieza de Leopoldo Marechal, *Electra* (1950). Asimismo, el volumen dirigido por Leonardi (2015), amplía la mirada histórica habitual centrada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como representante de toda la Argentina, proponiendo un estudio profundo acerca del teatro, la cultura y el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires.

Respecto a otras artes se destacan también los libros de Andrea Giunta (2008), Marcela Gené (2008) y Clara Kriger (2009). Los cuales son de gran aporte para completar el sustento teórico y analítico del cual necesita la danza como disciplina teórica. Este último además, resulta de utilidad para analizar el corpus fílmico propuesto, proporcionando una lectura crítica frente a la historiografía existente acerca del cine durante el primer peronismo.

De acuerdo con el repaso de estos antecedentes, se desprende la ausencia de un trabajo que profundice por un lado, en un estudio crítico acerca de la danza argentina, y por el otro, que dicho análisis contribuya al diálogo entre historia social/cultural, política(s), y arte, particularmente en la época del primer peronismo.

Esbozo de contenidos

El primer capítulo, titulado “Formaciones y práctica de la danza 1946-1955” está dedicado a definir y delimitar la constitución de la práctica de la danza en la Argentina así como sus vínculos con las formaciones intelectuales y la serie social. Para ello, me remito a años previos hasta llegar a las décadas del ‘40 y ‘50. En un primer apartado, relato históricamente y analizo críticamente los inicios de la danza escénica en nuestro país, destacando principalmente la relevancia de la compañía de Serge Diaghilev, *Les Ballets Russes*. De este modo, narro los inicios de la construcción de la práctica artística de la danza, a partir del ballet como forma hegemónica. Luego, en un segundo apartado, estudio la “primera modernización”, con la introducción de la “danza moderna” en el país, de la mano de la bailarina y coreógrafa norteamericana Miriam Winslow, en 1944. Posteriormente, y con base en lo presentado en los dos primeros apartados, argumento la conformación de la práctica artística de la danza y sus formaciones, y describo de modo general la situación de este arte —sin dejar de tener en cuenta su relación con las formaciones intelectuales y el mundo social— durante el primer peronismo. Por último,

en un cuarto apartado, desarrollo las condiciones laborales de los bailarines, tanto oficiales como del ámbito no-oficial, en relación a la profesionalización de la danza desarrollada en este período. Realizo un estudio de la práctica de la danza poniéndola en diálogo con las políticas laborales que se promovían desde el ámbito estatal.

En el segundo capítulo, titulado “Planificación cultural del primer peronismo y danza” expongo cuatro ejes de vinculación entre la danza y las políticas culturales del gobierno de Perón. En primera instancia, los teatros oficiales como aquellos en los que las políticas gubernamentales se vieron reflejadas más cabalmente. Aquí, presento en primer lugar, la situación del Teatro Colón y su Ballet Estable, como un lugar de disputa entre la “alta” cultura y las políticas de democratización cultural del primer peronismo. En segundo lugar, desarrollo las particularidades del Teatro Argentino de La Plata y su Ballet Estable. Si bien este es un teatro provincial, va a representar un espacio de disputa de la hegemonía del Colón, particularmente en el caso de la danza, así como un lugar en el que el gobierno impulsó no sólo el consumo sino la producción de bienes culturales. En tercer lugar, expongo la participación de la danza en la programación del Teatro Nacional Cervantes, el cual fue considerado el “epicentro de las políticas culturales”, por un lado, por su tradición hispánica que resultaba afín a la cultura diseñada por el peronismo, y por el otro, porque fue el primer teatro que ofreció funciones gratuitas para obreros, las cuales iniciaron durante la gestión de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, y luego se convirtió en una práctica distintiva de la cultura de este periodo (Leonardi, 2009a).

En un segundo apartado, estudio las funciones al aire libre promovidas estatalmente como modo de democratización de la cultura. Expongo las características generales de estos eventos y de sus espacios, principalmente aquellos construidos para la ocasión: el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario (Buenos Aires) y el Anfiteatro Martín Fierro de la ciudad de La Plata.

Por último, en un tercer apartado, no desligado del anterior pero sí con otras particularidades, analizo las funciones al aire libre en el contexto de los actos políticos, en los que si bien sigue actuando la democratización de la cultura, también se ponen en juego otros conceptos sobre el arte y la política, tales como el ritual político, la ocupación del espacio público y la propaganda. En este contexto, me detengo a reconstruir y analizar la puesta en escena de *Electra* de Leopoldo Marechal, con coreografía de Serge Lifar y la participación del Ballet Estable del Teatro Colón, durante los actos conmemorativos del 17 de octubre de 1950.

En el tercer capítulo, llamado “Representaciones”, me centro en la reconstrucción y análisis de obras o creadores a partir de dos ejes que representan las disputas estéticas entre el arte “culto” y universal, y las culturas populares particulares. En una primera instancia, desarrollo los llamados “ballets nacionalistas” y las continuidades, acuerdos y desacuerdos que plantean, entre la élite intelectual y el peronismo. Dichos ballets nacionalistas tematizan principalmente acerca del folklore criollo y la temática indígena. Asimismo, presentan el debate en torno a la “hispanidad”. Todo esto propone diálogos posibles entre las prácticas artísticas y las políticas culturales estatales, indagando en cuál fue la “tradición selectiva” (Williams, 1994) que realizó el peronismo. Analizo las nociones de Nación, identidad, y soberanía, teniendo en cuenta el concepto de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (1993). A fin de ejemplificar estos tópicos, expongo el curso de las galas oficiales del Teatro Colón realizadas en conmemoración de efemérides y fechas patrias; reconstruyo y analizo la puesta en escena de *Estancia* (1952) de Alberto Ginastera y coreografía de Michel Borowski; y estudio ciertos aspectos de la maestra y coreógrafa Angelita Vélez, encargada de la “dirección folklórica” del Colón creada por esta gestión.

En cuanto al segundo eje, abordo la temática de las disputas entre lo “culto” y lo “popular” en torno al tango. Aquí, continúo la reflexión alrededor de las concepciones de Nación, identidad y soberanía, pero desde la óptica de otra manifestación popular cuyo foco ya no es el campo o el interior sino la ciudad. Lo cual propicia otros debates en relación al primer peronismo, la inmigración, la migración interna, y la racialidad. Así como otro tipo de narraciones, ligadas a lo melodramático del tango canción. En este punto reconstruyo críticamente dos piezas: *Tango* (1954) de la coreógrafa y antropóloga afroamericana Katherine Dunham, quien expresó que la obra era una protesta contra Perón y su gobierno; y el ballet *Tango* (1955) del músico Sebastián Lombardo, obra que además rescato y pongo en valor en la presente tesis, como un aporte al acervo cultural del país y conservación del patrimonio.

En el cuarto capítulo, denominado “Imaginarios de la danza en las representaciones cinematográficas”, abordo la relación entre la danza y la cultura de masas. Si bien cada caso analizado compone una serie de preguntas particulares, en términos generales me interesa abordar aquí la cuestión de la representación de la danza escénica en la filmografía nacional. Dado que en esta época se produce una significativa cantidad de películas que incluyen a la danza escénica de modo preponderante, estudio cuáles son los imaginarios reflejados allí y cómo funciona la divulgación masiva de un

arte históricamente determinado como de élite. Analizo en este punto cinco filmes, cada uno en su particularidad: *Donde mueren las palabras* (1946) de Hugo Fregonese, *Pájaros de cristal* (1955) de Ernesto Arancibia, *Mujeres que bailan* (1949) de Manuel Romero, *Marihuana* (1950) de León Klimovsky, y *Apollon Musagète* (1951) de Irena Dodal.

Por último, en las Conclusiones, abordo y comparo los resultados derivados del proceso de investigación. Consiste en una recapitulación de lo expuesto en pos de constatar la validez de las hipótesis propuestas. Y retomo las preguntas en torno a la relación entre danza y política, la particularidad de la relación de la práctica de la danza con las políticas culturales del primer peronismo, y los debates entre “alta” y “baja” cultura. Además, al ser esta una investigación que conjuga los ejes sincrónico y diacrónico, por último, resumo el saldo que dejó la gestión este gobierno al campo de la danza y cuáles fueron las continuidades o discontinuidades tras el golpe de estado que derrocó a Perón en 1955, la autodenominada Revolución Libertadora.

Capítulo 1

Formaciones y práctica de la danza 1946-1955¹⁴

En el presente capítulo propongo analizar la conformación de la esfera de la práctica de la danza espectacular argentina, haciendo particular hincapié en la relación con el mundo social, y en la o las ideologías que sustentan dicho campo a lo largo de la historia, desde sus inicios hasta 1955.

Para ello, en primer lugar, cabe definir el objeto artístico de estudio. La danza espectacular como arte teatral se diferencia de las manifestaciones sociales o folklóricas de la danza. Considero a la danza en cuanto acontecimiento escénico con finalidades artísticas. Lo cual se distingue de las funciones rituales, religiosas, sociales, terapéuticas, u otras que pueda tener la danza como práctica social, que es objeto de estudio de otras disciplinas como la antropología, la sociología o la psicología, por ejemplo.

En este sentido, tomo como el inicio de la danza espectacular el momento en que obtuvo reconocimiento en cuanto arte. Es decir, siguiendo el modelo institucional de la historia del arte de Arthur Danto (2009) y la concepción de arte de Hans Belting, que el inicio de la danza acontece cuando los modos de producción y recepción de ésta comenzaron a organizarse según un programa artístico. Tal como explica la investigadora de la danza Susana Tambutti (2015a), este inicio está ligado a la creación de la Academia Real de Música y Danza, en Francia, en 1661, bajo la monarquía absolutista de Luis XIV. “A partir de ese momento la danza comenzó a producirse y pensarse como un arte que era necesario reglamentar, codificar y sistematizar en cuanto a sus formas de producción y recepción. Esta sistematización estableció un cambio radical en la validez, tanto artística como social, que la danza tenía respecto de las otras artes y, lo que es más importante, su estatuto artístico comenzó a definirse según estrictas consideraciones estéticas” (Tambutti, 2015a: 24).

Tal como se observa, desde su inicio la danza escénica estuvo ligada estéticamente a la ideología dominante, hegemónica, de la clase alta —en este caso monárquica— y dependía de las políticas estatales. Los movimientos del ballet, la técnica que propiciará el control de los cuerpos, y las producciones escénicas van a estar diseñados para representar el poder (Ver Franko, 1993).

¹⁴ Un avance preliminar de este capítulo será publicado en la revista *Afuera*, bajo el título “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”.

En la corte, todos bailaban: el rey mismo tomó clases de danza durante veinticinco años y brilló en los ballets que puntualizaban la vida de la corte. Sus performances constituían el espectáculo máximo en Versalles, y sus cortesanos se esforzaban por bailar con el mismo autocontrol y gracia. Esta lucha no se daba simplemente en términos de la técnica y la práctica, ya que, en la danza cortesana –desde ballets elaborados hasta la danza social–, la única música permitida por el rey era una música francesa rígida y regimentada. Por lo tanto, tanto literal como figurativamente, el rey marcaba el tono y los cortesanos bailaban acorde (Melzer y Norberg, 1998: 6).

Sin perder de vista este origen de la danza escénica, y teniendo en cuenta que la danza es una práctica artística no escindida ni autónoma del mundo social, me propongo analizar las relaciones de la danza local (Argentina) con la sociedad y el Estado. Tal como expuse en la Introducción, concibo la historia en dos ejes dialécticos, el sincrónico y diacrónico. Es por ello que comienzo este capítulo comentando a grandes rasgos la etapa previa al corte sincrónico elegido, para así contextualizar este momento y exponer la historia de la danza a través del tiempo, y luego me detendré a describir el período preciso de los años 1940 y 1950, en su relación con la serie social. Expondré las culturas dominantes, “residuales” y “emergentes” (Williams, 2012); así como las “formaciones” de esta práctica, es decir “(...) los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams, 2000: 139).

Además, antes de iniciar el relato, cabe aclarar el uso de las concepciones contrapuestas de danza “en la” Argentina y “danza argentina”. En primer lugar, existe en la historiografía de la danza local el posicionamiento de que la danza académica (ballet y danza moderna en este caso) es una implantación en nuestro país y las apropiaciones de estos lenguajes artísticos sólo serían graduales. De este modo, se presenta un debate entre lo supuestamente “universal” y lo “local”. Esta postura conlleva dos presuposiciones: por un lado, que lo local sería sólo aquello que refiere a una identidad nacional propia y distintiva; y por el otro, que el “campo” o la práctica de la danza no estaría conformada/o. Por ejemplo, Inés Malinow así lo plantea en su libro *Desarrollo del ballet en la Argentina* (1962), aduciendo que la danza clásica es un arte

de “tradición” que, por lo menos hasta ese momento en la Argentina, no había alcanzado su “mayoría” (asumo que la autora se refiere a la mayoría de edad como metáfora de madurez y autonomía). Explica Malinow:

Desde hace aproximadamente cuarenta años, figuras europeas se establecieron aquí y abrieron sus primeras academias; se inicia así la danza con elementos argentinos que intentaban aprender una escuela antigua (...) a la que los aportes constantes de las visitas de compañías extranjeras enriquecería con nuevas ambiciones. El Teatro Colón con la creación de su Cuerpo de Baile, propició una tentativa nacional de una búsqueda propia. La llegada de coreógrafos europeos acrecentó esa posibilidad y así surgieron algunos ballets concebidos y creados en la Argentina, con elementos locales y eventualmente con músicas *ad-hoc*. (...) Quizás fue prematuro (...) pedir un coreógrafo de envergadura, con un lenguaje expresivo en el que lo regional —como lo logró Robbins, por ejemplo, en Estados Unidos— y lo clásico se aunaran para dar un “neo clasicismo”, pleno de validez comunicativa (1962: 10-11).

Malinow plantea los intentos de una “danza argentina” sólo cuando se produce una mixtura con el folklore, y compara la producción local con aquella de un centro legitimado (Estados Unidos). Sin embargo, tal como explica el teórico decolonial Walter Mignolo, respecto al quehacer académico —pero se puede equiparar a otras prácticas como las artísticas—, “(...) hace algún tiempo los académicos tuvieron como supuesto que si ‘eres’ de América Latina debes ‘hablar acerca’ de América Latina, que en ese caso debías ser una muestra de tu cultura. Tales expectativas no surgen si el autor viene de Alemania, Francia, Inglaterra o Estados Unidos. En esos casos no se presupone que debas hablar de tu cultura, puedes funcionar como una persona de mente teórica” (2010: 10)¹⁵. Entonces me pregunto: ¿Cuándo se puede hablar de una danza argentina? ¿Por qué si se habla de una “danza alemana” por ejemplo, no se podría hacer lo mismo respecto a nuestro país? Siguiendo el planteo de Mignolo —y con él, el de muchos críticos decoloniales— el demandarle a la práctica de la danza local, un tinte que demuestre dicho localismo, sólo nos reposiciona como “periféricos”, “subalternos”, dependientes, perpetuando la colonialidad. Pero, si se habla en términos de

¹⁵ Tomo la idea de un análisis decolonial de la danza, del trabajo realizado en distintos proyectos de investigación y seminarios bajo la dirección de Susana Tambutti.

“apropiación”, tal como expuse en la Introducción, las influencias extranjeras y hegemónicas pueden ser resemantizadas, y así surgiría una danza argentina que no necesariamente tematice o se fusione formalmente con las supuestas danzas tradicionales —ya que si se rastrean sus orígenes, también son resultado de apropiaciones—.

En este sentido, y como un segundo punto de vista historiográfico, Fernando Emery (1958) elige hablar de “danza argentina” por contexto, por situarse en este país y por participar de ella algún artista nacido aquí. De este modo, sólo se remite a una característica identitaria nacionalista esencialista que sesga la lectura respecto a los diálogos posibles con otros contextos, otras corrientes, etcétera. Pero, si llamamos literatura argentina o cine argentino a las prácticas locales ¿por qué no hacerlo con la danza? ¿Acaso un cuento policial de Borges deja de ser un cuento argentino sólo porque no es un género “autóctono”? ¿Acaso sólo la literatura o música que refieren a las tradiciones gauchas son “argentinas”? En estos casos, se utilizan los adjetivos de “nacionalistas” o “costumbristas”, aunque el arte “argentino” no se reduciría a esto. Entonces, el problema aquí refiere nuevamente a la conformación de determinada práctica artística en nuestro país. Las posibilidades de hablar de una “danza argentina” residirían en la consolidación de esta práctica y no en la mera participación no-creativa ni artística, de personas de nacionalidad argentina —como plantea Emery—.

En este punto, no coincido plenamente ni con unos ni con otros. Considero que existen influencias provenientes de centros difusores de la danza escénica que se suponen universales, y apropiaciones por parte de agentes locales. De todos modos, entiendo que existe un proceso de conformación de la práctica de la danza en nuestro país que resulta paulatino y no exento de ideologías, hegemonías y contrahegemonías. Es por ello que resulta imprescindible el ejercitar la criticidad constante en el análisis de la historia, y tener en cuenta que esta práctica artística local no es completamente independiente pero “sin flagelarse, sin vergüenza, sin penitencia, [es] ‘nuestra’” (Mignolo, 2010: 24). En un principio, propongo utilizar la concepción de danza “en la” Argentina, hasta la consolidación de ésta práctica artística, la cual ubico entre las décadas de 1940 y 1950, a diferencia de lo que propone Malinow. A partir de allí considero apropiado el uso de “danza argentina”, tal como se puede observar en el desarrollo y argumentación del presente capítulo.

1.1 Los inicios de la danza espectacular en la Argentina

La cultura de élite conformada por la oligarquía porteña de fines del siglo XIX y principios del XX, pretendía que Buenos Aires y por ende la Argentina, fuese considerada la nación más “moderna” entre los países latinoamericanos, por lo tanto estimaron que le correspondía una danza de escena que se distinguiera de los gustos populares —el circo, el folklore y el tango— (Pasolini, 1999). Así, la danza entendida como “arte culto” se construyó bajo la influencia cultural de la modernidad eurocentrada y se consideró como dignas representaciones de este arte al ballet “moderno” según el modelo francés, en primer lugar, y luego, a una *modern dance* que seguía la novedad proveniente de Estados Unidos (Tambutti, 2011b). De este modo, estas formas artísticas fueron adoptadas como modelos a seguir, no sólo en la Argentina sino en toda América Latina. Tal como señala Tambutti, a través de la música, la ópera y el ballet, una generación de “ideas liberales, europeístas, pseudo-culta, ansiosa por dejar atrás los entretenimientos de origen campero o los heredados de España fue adoptando directamente, el estilo de la sociabilidad europea” (2011a: 16). En este marco, la existencia de una danza escénica quedaba ligada al enfoque europeísta de la élite argentina, para la cual su conexión con Europa definía su éxito económico y su inserción cultural en el mundo (Tambutti, 2011a). Tal como expone Ricardo Pasolini en su texto “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y leguajes sociales” (1999), durante los primeros años de la década de 1880 la burguesía local apostó a la profundización de la distancia social y las modalidades de consumo de teatro lírico representaban la exteriorización de esa distancia. “Las nociones de *bon ton*, de *savoir-faire*, de *high-life*, se tornaron los parámetros legítimos de un comportamiento teatral educado que pretendía recrear, desde las butacas de terciopelo rojo, el modelo de las clases acomodadas europeas. El resultado de este proceso fue la identificación entre género lírico y público de élite (...)” (264) y la estratificación social del teatro (platea, palcos, tertulia, cazuela, paraíso) reflejaba la que existía puertas afuera, alcanzando una manifestación extrema, ya que en el proceso de diferenciación cada sector de la audiencia activaba sus conductas consideradas identitarias.

Las compañías de ballet comenzaron a presentarse en la Argentina a partir del siglo XIX, la mayoría provenientes de Francia e Italia.

La primera manifestación de ballet propiamente dicho en Buenos Aires data de 1832, en el teatro llamado Coliseo, que no era el actual ubicado frente a la plaza Libertad. El programa estaba a cargo de los Hermanos Toussaints o Touissants (este último apellido más bien suena, y se ha escrito, como una deformación del original francés). La compañía no representaba obras completas, sino fragmentos de algunos títulos análogos a los ballets prerrománticos, con características anacreónticas (Destaville, 2008: 14-15).

Pero recién en 1913, cuando llega a Buenos Aires la compañía de los Ballets Russes dirigida por el empresario Serge Diaghilev, se puede proponer el inicio de un posible relato histórico de la danza en nuestro país y la consolidación del gusto por el ballet. Es allí cuando comienza a gestarse el interés por la producción de ballets locales (Destaville, 2008). La visita de esta compañía se repetirá en 1917. El reconocido crítico de danza Fernando Emery indica el inicio de la “danza argentina” tras esta visita, en julio de 1918, cuando ocho bailarinas argentinas se presentaron, entrenadas por Natalio Vitulli, en las danzas del último acto de la ópera *Sansón y Dalila* (1958). “El público, risueño y tolerante, advirtió que carecían de esbeltez y que bailaban asustadas, pero — eso era lo importante— ‘eran nuestras’ y el primer paso estaba dado”, señala Emery en su artículo “50 años de danza en el Teatro Colón” (1958: 167-168).

Cabe describir brevemente a los Ballets Russes ya que fueron la compañía que consolidó en nuestro país, una forma de hacer danza, legitimando al ballet como arte “culto” y definiendo el “gusto” de las clases acomodadas porteñas como consumidores privilegiados de esta expresión artística. *Les Ballets Russes* era una compañía que funcionó entre los años 1909 y 1929. Con sede en París, Francia, el empresario y crítico de arte ruso Diaghilev creó esta compañía emblemática del siglo XX que reformó la danza académica. Fueron los representantes del denominado ballet moderno, es decir, una forma de ballet que modificó las estructuras coreográficas y los conceptos de expresión tal como hasta ese momento eran comprendidos (Tambutti, 2015b). Los integrantes de esta compañía habían sido formados por maestros franceses e italianos pero, debido al debilitamiento de la tradición académica, se pronunciaron contra sus restricciones e intentaron desequilibrar el poder del centro oficial del arte de la danza de aquel momento, la Academia de San Petersburgo (Tambutti, 2015b). Algunos de los bailarines y coreógrafos que formaron parte de este grupo fueron Anna Pávlova, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Boris Romanov, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Bronislava

Nijinska, Georges Balanchine, y Léonide Massine —muchos de estos nombres también formarán parte de la historia del Ballet del Teatro Colón—. Además, la compañía se destacó por trabajar en colaboración con los artistas de la música y la plástica de vanguardia de la época tales como Léon Bakst, Alexander Benois, Igor Stravinsky, Nikolái Cherepnin, Maurice Ravel, Claude Debussy, Erik Satie, Pablo Picasso, Henri Matisse, y Georges Braque, entre muchos otros.

Como puede observarse, esta compañía, así como las que se derivaron de la misma luego de su disolución tras la muerte de Diaghilev en 1929, eran representantes en el ballet, del arte moderno, de la expresión artística de la aristocracia europea, de una intelectualidad elitista. Es por ello, que los miembros de la élite intelectual porteña apoyaron la iniciativa empresarial de Ciacchi de traerlos a Buenos Aires (Destaville, 2008), primero para realizar presentaciones, pero luego, muchos de estos coreógrafos y bailarines se asentaron en la Argentina, formando a las primeras generaciones de bailarines del Teatro Colón, así como las primeras coreografías locales. De este modo, se formó el gusto por el ballet moderno. Cabe señalar además, que la primera gira que llevaron a cabo los Ballets Russes en América del Sur (Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo), se realizó tres años antes que la única gira que efectuaron por Estados Unidos en 1916. Ya que el público local frecuentaba París y ya había presenciado los espectáculos de esta compañía. Opina al respecto el periodista e historiador de la danza Enrique H. Destaville: “Como atractivo público éramos muy importantes en aquellos años, y había también dinero de sobra para pagar a los artistas de la *troupe* dirigida por Diaghilev” (2008: 28).

Poco a poco la danza comenzó a ocupar un lugar en las prácticas artísticas de nuestro país, aunque aún era incipiente. Eso se ve reflejado en los documentos paratextuales de las obras de principios del siglo XX. Tal como señala Destaville (2008) —respecto a la coreografía inaugural del Teatro Colón de 1908 perteneciente a la ópera *Aída*—, resulta difícil encontrar en los testimonios de esos años —tanto en programas de mano como en periódicos—, datos precisos o apreciaciones artísticas sobre las bailarinas italianas. Los programas de sala del Teatro Colón eran sumamente escuetos y se centraban principalmente en el argumento de la ópera representada, y los diarios, cuando se referían al espectáculo, sólo comentaban acerca de la música y los cantantes; la danza ocupaba un lugar secundario y no existían los críticos de ballet, ni siquiera alguno de música que se interesara por la danza o tuviera conocimientos específicos sobre este arte (Destaville, 2008: 26).

No obstante, el interés por la danza continuó creciendo y ganando adeptos que querían posicionar al ballet como práctica artística. Así, en 1919 el Teatro Colón inició la organización de una escuela de danza, y en 1925 se concretó la creación de un Cuerpo de Baile Estable del teatro.

En 1919, bajo el gobierno de Hipólito Yrigoyen, el Teatro Colón emprendió la fundación de una escuela de danza cuyo único docente era Natalio Vitulli (Manso, 2008). Luego, en 1922, durante la concesión del Colón a los empresarios Faustino Da Rosa y Walter Mocchi, se crearon las escuelas para la enseñanza de solfeo, canto y danza. Esto estuvo planificado por Cirilo Grassi Díaz, Carlos López Buchardo y Enrique T. Sussini. El músico López Buchardo fue designado director, y se incorporaron al cuerpo de baile Gema Castillo (hija del escritor José González Castillo y hermana del músico popular y poeta Cátulo Castillo) y Lola Segovia, entre otras (Manso, 2008). Estas escuelas sentaron el precedente para que en 1924, bajo la presidencia del Marcelo T. de Alvear, se creara el Conservatorio Nacional de Música, Arte Escénico y Declamación, bajo la dirección de López Buchardo. Del mismo modo, en 1937 se creó la Escuela de Ópera del Teatro Colón, llamada luego Escuela de Ópera y Artes Escénicas, que comenzó sus actividades en 1938 (Caamaño, 1969: 325)¹⁶, y en 1960 pasará a llamarse Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, dictándose las carreras de danza clásica, canto lírico, *régie*, dirección musical de ópera y caracterización teatral.

De estas instituciones surgieron los bailarines del primer Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón, quienes luego serán maestros de las siguientes generaciones. En 1925 se creó el Ballet Estable, cuando la comisión que administraba el teatro, integrada por Martín S. Noel, Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Cirilo Grassi Díaz, Emilio Ravignani y Alberto Malaver, lo requirió a la Autoridad Municipal (Destaville, 2005: 19). Formaron parte de ese primer elenco: Lydia Galleani, Ernestina Del Grande, Eudoxia Schubert, Josefina Abelenda, Blanca Abbove, Olga Farrace, Nélida Cendra, Isabel y Esmée Bulnes, Ana Giralt, Lydia Mastrazzi, Teresa Goldkuhl, Yonne García, Rosa Rabboni, Mercedes Quintana, Elena Cofone, Ángeles Ruanova, Matilde Ruanova, Armando Varela, Andrés Gago y Francisco Durán, y las bailarinas solistas Dora Del

¹⁶ El objetivo de esta Escuela era la formación de artistas capaces de participar en las tareas del teatro. “(...) el curso de danzas comprende ocho años de estudio, y pueden ingresar a él las niñas comprendidas entre los 8 y los 10 años, y los varones entre los 8 y los 15. Para ser admitidos, deben aprobar un examen en que demuestren condiciones rítmicas y físico adecuado para la danza. También estos alumnos, como los del curso de cantantes solistas, actúan periódicamente en los espectáculos, y también como aquéllos, esta actuación se les considera en carácter de curso de aplicación práctica” (Romito, 1958: 173).

Grande, Blanca Zirmaya y su hermana Leticia de la Vega —a su vez designada profesora de danza en el Conservatorio— (Manso, 2008). Esta fue la primera compañía oficial de ballet de todo el continente Americano (Destaville, 2005).

Pero los coreógrafos y maestros continuaron siendo europeos, provenientes de los Ballets Russes o sus compañías derivadas. En un principio, antes de que se creara el Ballet Estable, el Colón estableció que todos los primeros bailarines contratados para presentarse en el teatro debían también impartir clases a las niñas aficionadas a la danza (Manso, 2008). Posteriormente, los primeros maestros del Cuerpo de baile estable fueron George Gerogievich Kyasht y Adolph Bolm, ambos provenientes de los Ballets Russes. Asimismo, en 1926 fue contratada Bronislava Nijinska, en 1928 Boris Romanoff, en 1931 Michel Fokine, y así se continúan los nombres; e incluso, durante 1943 convivieron en el Colón, el Ballet Estable y la compañía Ballets Russes del Coronel de Basil, quienes debieron quedarse en el país debido a la guerra (Manso, 2008; Destaville, 2005; Malinow, 1962). Tal como señala Destaville (2005), el Ballet Estable del Colón surgió dentro del movimiento de la modernidad de los Ballets Russes, y esto se puede observar tanto en los nombres de los coreógrafos y bailarines invitados, así como en la primer obra presentada por la compañía: *Petroushka* de Fokine y Stravinsky, adaptada como “paráfrasis coreográfica” por Bolm (Destaville, 2005).

De este modo comenzó a gestarse la práctica de la danza en la Argentina, en el que los distintos agentes se iban formando como productores y como espectadores de este arte de la mano de los “expertos” extranjeros previamente legitimados en París. Esto puede verse reflejado en la crítica, tal como señala Destaville, en los comentarios periodísticos —si es que los había— el vocabulario empleado era siempre el mismo, los bailarines eran “ágiles” o “elásticos”, o bien “una serie de adjetivos alambicados y frases de dudosa poesía aludían a que una bailarina fuese suave y etérea” (2008: 27). Algunas revistas a veces anticipaban las presentaciones de los artistas con artículos en los que el protagonismo era de las fotos pero la noticia en sí sólo informaba las fechas y la representación esperada, y el nombre del coreógrafo raramente se mencionaba (Destaville, 2008). “Bajo las fotos de ballet, alguna leyenda prosaica rezaba: ‘Una pose de las jóvenes y plásticas bailarinas’, ignorando que ‘la’ de la foto era nada menos que Tamara Karsávina o Anna Pávlova y Olga Spessitzeva (!). En esto de lo prosaico de las leyendas se ‘destacaba’ la revista *Caras y Caretas*” (Destaville, 2008: 27). Recién en la década de 1930 aparecieron las críticas especializadas de Fernando Emery en diarios

“de tinte político nacionalista, desaparecidos tiempo después, cuando nuestro país declaró la guerra a Alemania, casi a fines de la contienda” (Destaville, 2008: 27).

1.2 Los ‘40 y ‘50. La primera modernización

Hasta el momento, el ballet, en su vertiente del ballet moderno representada por la compañía franco-rusa *Les Ballets Russes*, constituía la cultura hegemónica o dominante de la práctica de la danza argentina. En la década de 1940 aparece una cultura emergente: la danza moderna. Pero ésta no va a constituir una oposición a la hegemonía, sino más bien una práctica alternativa. Es decir, en términos de Williams (2012), la danza moderna argentina de los ‘40 y ‘50 sería como “alguien que encuentra una manera diferente de vivir y desea que lo dejen tranquilo”, antes que “alguien que encuentra una manera diferente de vivir y quiere transformar la sociedad bajo esa luz” (63). Es por ello que llamo a este momento una “modernización” y no una vanguardia que encarnara un cuestionamiento a la institución danza. Este proceso de modernización de la práctica de la danza sucede en el contexto socio-político del primer peronismo.

En términos generales, las dos primeras presidencias de Perón le otorgaron un apoyo significativo a la industria nacional, provocando una migración interna masiva desde las áreas rurales hacia las grandes ciudades, en busca de oportunidades laborales. Aunque esta migración interna había comenzado en los ‘30 con el proceso de sustitución de importaciones, la misma se incrementó gracias a las políticas del primer peronismo (Torre y Pastoriza, 2002). Pronto, esta población demandó más participación política, social y cultural, a lo que el gobierno respondió con numerosas políticas que beneficiaban no sólo a los sectores populares sino también a la clase media. Esto generó una movilidad ascendente que el peronismo denominó como “justicia social”.

En este contexto, el gobierno de Perón introdujo una planificación cultural que reflejaba la “democratización del bienestar” (Torre y Pastoriza, 2002). Tal expansión del bienestar social desafió las definiciones estándares de la “alta” cultura en oposición a las culturas populares y de masas. Esta planificación promovía el mayor acceso de las clases trabajadoras a los bienes culturales, y así surgió un nuevo “consumidor cultural”. Tal como plantea Yanina Leonardi (2010), esta función residía en el acceso de las masas a espacios que anteriormente pertenecían casi exclusivamente a las clases medias y alta. Tal es el caso del Teatro Colón. En un esfuerzo de “democratización de la

cultura”, el Estado facilitó el acceso cultural promoviendo diferentes eventos para los trabajadores y las clases populares.

Asimismo, las políticas culturales del primer peronismo sirvieron para la creación de una identidad cultural nacional. Perón realizó un proceso de “tradición selectiva” (Williams, 1994) a través de la cual privilegió la “cultura occidental y latina en su vertiente hispánica” (Perón, 1947b). Por lo tanto, el gobierno estableció una planificación cultural basada en formas tradicionalistas que no implicaban una ruptura con el pasado sino que recuperaba los valores de la cultura existente, resignificándolos en concordancia con la doctrina peronista¹⁷. El proyecto dependía de la idea de un arte nacional en detrimento de uno extranjero, sugiriendo cierto paralelismo entre la dependencia económica que el peronismo cuestionaba y la dependencia cultural (Leonardi, 2012).

En cuanto a la danza, desde sus inicios en la Argentina seguirá creciendo y legitimándose dentro de las prácticas artísticas, siempre con el apoyo de la élite intelectual porteña. El Teatro Colón se conformará como el centro legitimador de la danza y su compañía como la más prestigiosa. Las visitas de bailarines, coreógrafos y maestros extranjeros continuarán durante las décadas de 1940 y 1950, pero también comenzarán a tomar relevancia los bailarines locales que se iniciarán a su vez, en la docencia y la coreografía. Así, para 1940 el ballet constituirá la forma de danza consagrada y legitimada —la cultura dominante—.

No obstante, otra fuerza buscará ingresar a las formaciones de la danza: la danza moderna. Existen antecedentes que permitieron el desarrollo de la danza moderna en la Argentina en los ‘40: la visita de Isadora Duncan en 1916; la labor artística y docente de Alexander y Clothilde Sakharoff a partir de la década del ‘30 —algunos de sus bailarines fueron Paulina Ossona, Estela Maris, Cecilia Ingenieros y Mara Dajanova—; la enseñanza de Gimnasia Rítmica por parte de Vera Shaw, quien introducía nuevos conceptos de movimientos relacionados con la danza moderna que había conocido en Estados Unidos; la enseñanza de principios expresivos de la nueva danza por parte de Francisco Pinter; las presentaciones en Buenos Aires durante los ‘30 de Ida Meval, Harald Kreutzberg, el Ballet Jooss, e Inés Pizarro; y el asentamiento en el país de los alemanes Annelene Michiels de Brömli y Otto Werberg (Isse Moyano, 2006). Estos precedentes ayudaron a instalar a la danza moderna en la Argentina, pero será recién en

¹⁷ Analizo este aspecto en particular en el Capítulo 3.

1944 que se puede decir que este estilo se afianza y emerge en la práctica artística de la danza y sus formaciones.

En 1944 se instaló en nuestro país la danza moderna con el asentamiento de Miriam Winslow (1909-1988), bailarina y coreógrafa perteneciente a la escuela norteamericana de *modern dance*, Denishawn, aunque también estudió ballet, flamenco, y *ausdruckstanz* con Mary Wigman y Harald Kreutzberg (Weber, 2009). Previamente, en 1941, Winslow se había presentado en Buenos Aires junto a su compañero Foster Fitz-Simmons, en el Teatro Odeón. Y volvieron a presentarse en 1943 (Isse Moyano, 2006).

Ella creó el primer grupo de danza moderna llamado Ballet Winslow, en el que formó a los denominados “pioneros de la danza moderna”, la primera generación de esta forma de danza en nuestro país (Imagen 1). La primera compañía de Winslow estuvo compuesta por Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius, Luisa Grinberg, Ana Itelman, Clelia Tarsia, Élide Locardi, y Margot Cóppola. Luego se integraron Rodolfo Dantón, Paulina Ossona, Paul D’Arnot, Angélica Dorrego, Ángela Cañas, Ema Saavedra, José Moletta, Enrique Boyer, Henry Brown, y Aníbal Navarro (Isse Moyano, 2006).



Imagen 1. Fotografía publicada en el artículo “El ‘Ballet Winslow’ reaparece en el escenario del teatro Argentino” del diario *El Día*, circa 28 de octubre de 1948.

A modo de síntesis, la danza moderna se compone de dos ramas: la norteamericana, que se denomina *modern dance*, inició con Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y otros, y alcanzó su esplendor con Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas más conocidas); y la danza moderna alemana o *ausdruckstanz* —danza de expresión— con Mary Wigman y Rudolf von

Laban como sus representantes más directos. La danza moderna surgió como una reacción contra los rígidos cánones impuestos por la academia (entiéndase danza clásica). Se dio predominancia a la expresión de una interioridad. Para ello se crearon diferentes técnicas bajo una nueva cultura corporal que ubicaba al cuerpo y al movimiento en el centro de la escena (Tambutti, 2015b).

En cuanto a la escuela Denishawn, la misma fue fundada por Ruth St. Denis y Ted Shawn en Los Ángeles, California (Estados Unidos), en 1915, y se apoyaba principalmente en la idea de lograr una formación integral y la de generar una comunidad educativa parecida a un santuario. En Denishawn se intentaba trasladar a la creación coreográfica los principios de oposición, del ying y el yang, como el dualismo que manifiesta la forma de existencia religiosa responsable de la vida del hombre y del universo (Tambutti, 2015b). “Su expresión y filosofía estaban basadas en el hecho espiritual según el cual todas las cosas evolucionaban por la acción y reacción de los elementos positivo y negativo que subyacían a la creación. El cuerpo humano era entendido como un microcosmos, por eso, la misma energía que regulaba el universo también era determinante para el ser humano” (Tambutti, 2015b: 27).

En la Argentina, el Ballet Winslow fue representante de esta vertiente norteamericana de *modern dance*, aunque como mencioné anteriormente, su directora también estudió con maestros provenientes de la *ausdruckstanz*. La compañía actuó entre 1944 y 1948¹⁸. Winslow misma se hizo cargo de la producción de esta. “Se realizaron continuas giras por las provincias y hasta dos funciones diarias en Buenos Aires, con gran repercusión de público. Fue un verdadero suceso que terminó en 1946 [sic], por problemas internos, relacionados con el pago que reclamaron algunos bailarines para realizar una gira por Europa que había organizado la coreógrafa. Miriam Winslow retornó a los Estados Unidos” (Isse Moyano, 2006: 15).

Si bien el Ballet Winslow tuvo una breve duración, marcó el inicio profesional de otro modo de danza (Tambutti, 1999). Formó a bailarines y bailarinas que comenzaron a presentarse en diversos teatros, principalmente como solistas, pero luego

¹⁸ La fecha de disolución del grupo no está clara en la historiografía de la danza argentina. Isse Moyano (2006), basado en la entrevista que él le realizó a Renate Schottelius, propone que es en 1946, mientras que Tambutti (1999), apoyada en otra entrevista a Schottelius (Reinhart, 2014 (1997)), dice 1947. Sin embargo, he encontrado un programa de mano de 1948 (Ballet Winslow. Teatro Solís. Jueves 29 de abril de 1948), y registros de las presentaciones realizadas en el Teatro Argentino de La Plata, también de 1948 (cuento con los programas de mano y críticas periodísticas). Es por ello que sostengo que ese fue el último año de la compañía, coincidiendo con el relato de Ossona (2003) quien dice que Winslow se fue del país en 1949 (78).

también formaron compañías propias¹⁹. Crearon sus coreografías, viajaron a Estados Unidos para tomar clases, y enseñaron en estudios privados e instituciones oficiales. Lo que quisiera destacar de esta compañía es que, al ser profesional (aunque con fondos propios y privados), demostró no sólo que otra técnica de danza era posible, sino que era sustentable, creando bailarines profesionales en un ámbito no oficial.

No obstante, estas pioneras de la danza moderna argentina tendrán que luchar como fuerza emergente, para ser legitimadas. Al respecto, cuenta Luisa Grinberg acerca de las clases que dictaba en la década del '40:

Fue una técnica que me costó mucho imponer, porque la gente cuando se le decía danza moderna, pensaba que era tango, o algo así. En mi estudio yo enseñaba danza moderna, pero en principio nadie supo qué era danza moderna. Como no pude poner ese nombre porque moderna era una palabra que estaba mal vista, entonces daba una clase de danza clásica y la otra se llamaba Introducción a la Danza. Después, a los alumnos de mi escuela empezó a gustarles esa clase y cuando eso entró bien, yo ya empecé a llamarlo como correspondía, danza moderna (Isse Moyano, 2006: 45).

Por último, cabe destacar en esta época, la aparición de grupos institucionales y escénicos de danzas folklóricas, debido al apoyo de la planificación cultural peronista para la creación de una identidad cultural nacional. Constituyendo una nueva fuerza emergente. Angelita Vélez fundó en 1946, en el Teatro Municipal de Buenos Aires, la Compañía Folklórica Argentina; y en 1953, el Ballet Folklórico Infantil; así como dirigió la Academia de Arte Folklórico de la Casa del teatro (Fernández Latour de Botas, 2008: 334-335). Asimismo, en 1953 se crea el Ballet de la U.E.S. (Unión de Estudiantes Secundarios) —la agrupación política de estudiantes secundarios creada en el mismo año por el entonces Ministro de Educación, Armando Méndez San Martín—

¹⁹ En 1947, tras su viaje a EE. UU. Cecilia Ingenieros crea su compañía integrada por Noemí Fredes, Lía Labarone, Héctor Estevez, Estela Maris, Martha Jaramillo, Amílcar Cassettari, Rodolfo Dantón, Susana Ibañez, Diana Spivak, Ofelia Boris, Inés Malinow, Horacio Gutiérrez Martínez de Hoz, Miguel Pacheco, Carlitos Moro, Delma Canobio (Tambutti, 1999; Isse Moyano, 2006). En 1948, Luisa Grinberg crea su "Ballet Stylos", integrado por nueve bailarinas y nueve bailarines, entre quienes se encontraban Lía Labaronne, Graciela Luciani y otros integrantes provenientes del Teatro Argentino de La Plata (Tambutti, 1999; Isse Moyano, 2006). En 1948 también, Renate Schottelius supervisa el trabajo de algunos bailarines, esto derivará en el G.E.D.C. (Grupo Experimental de Danza Contemporánea), formado por Patricia Stokoe, Ingelore Meyer, Gerti Sorter, Mercedes Camarucci, Mara Markova y Susana Sommi, a quienes luego se unieron Roberto Trincherro, Juan Carlos Bellini y Alberto Churba, y luego otros (Tambutti, 1999; Isse Moyano, 2006). Y en 1950, Paulina Ossona forma su primer grupo compuesto por cinco mujeres (Isse Moyano, 2006; Currículum de Paulina Ossona, 1993).

bajo la dirección de Celia Queiró (Imagen 2). Escuela que sólo dos años después ya contaba con más de doscientos inscriptos. La selección se realizaba con exámenes mensuales, y al ingresar debían asistir a las clases preparatorias separadas por turnos: clases de folklore, de zapateo —sólo para los varones—, y de danza clásica (*Ballet. Ideario de la danza*, 1955b: 7-8).



Imagen 2. El Ballet de la U.E.S. posando especialmente para el artículo, en la quinta presidencial de Olivos. Fotografía Alejandro Castro (*Ballet. Ideario de la danza*, 1955b: 6).

1.3 Consolidación de la práctica artística de la danza escénica

Como es posible observar, se da en esta época un proceso de profesionalización de la danza escénica. Este será diferente en el ballet y la danza moderna, pero en ambos casos apuntarán a la consolidación de esta práctica artística. Lo mismo ocurre con la danza folklórica, impulsada por una voluntad estatal de crear una identidad nacional.

Para continuar con la danza moderna, si bien estas bailarinas encontraban la manera de vivir de la danza dando clases, muchas veces debían hacer presentaciones producidas por ellas mismas. De este modo, considero que se inicia un modo de producir danza que persiste hasta el día de hoy, en el ámbito de la denominada “danza independiente”. Un modo de producción que en mi opinión, está más bien ligado a la religiosidad (cabe recordar los principios de la Denishawn), en el que el bailarín se sacrifica por su arte. Un modo de producción sacerdotal, motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza. “Siempre se pierde plata con la danza” (Isse Moyano, 2006: 37), dice Paulina Ossona hablando del sistema de cooperativa bajo el cual organizaba su compañía. Claro que en este punto, y para comprender mejor el funcionamiento de la danza moderna, también habría que profundizar en el *habitus* de cada una de estas bailarinas, todas ellas provenientes de la clase media (Ver las biografías de estas bailarinas en Isse Moyano, 2006).

De esta forma se inicia la profesionalización en la danza moderna, quienes en 1952 incluso se agruparon en la primera asociación de la danza: ASARDA (Asociación Argentina de Danza), dirigida por Luisa Grinberg y Paulina Ossona. Esta agrupación reunía a bailarines y coreógrafos y a los futuros egresados de la Escuela Nacional de Danzas, y su función residía en la organización de ciclos de danza, conferencias, y cursos (Tambutti, 1999: 95) tanto de danza clásica, como “contemporánea” y española (Currículum de Paulina Ossona, 1993).

Sin embargo en el ballet la situación era diferente. De por sí el ballet resultaba un arte costoso en cuanto a formación (muchas veces privada) y a recursos materiales necesarios para la actividad (trajes, zapatillas, uniformes). No obstante, debido a características de *habitus* o capital simbólico, no sólo la clase alta accedía a esta práctica. Si bien, era un arte considerado de élite y poco accesible para las clases populares, también existía un sector, inmigrante en su mayoría, que consideraban al ballet, así como a la ópera, por su valor de capital simbólico, y realizaba esfuerzos económicos para acceder a estos bienes culturales. De este modo, las primeras camadas de bailarines que formaron el Cuerpo Estable del Ballet del Colón, tenían orígenes sociales y económicos diversos. Y esta variedad se acrecentó a partir de la creación de las instituciones formativas públicas que nombré anteriormente. Estas instituciones fueron las que prepararon íntegramente a la segunda camada de bailarines argentinos que integraron parte del Ballet Estable.

Además, a partir de 1947, la estabilidad laboral del Ballet se estructura, así como el ingreso por concurso. También se mejoran los sueldos y las condiciones materiales de trabajo (Ver apartado “Los bailarines y sus condiciones laborales”). Esta profesionalización resulta nodal para consolidar la práctica de la danza y cabe destacar que, en cuanto a la danza clásica, la misma llega de la mano de las políticas públicas gubernamentales. Mientras que en el caso de la danza moderna, signada por su origen de compañía privada (el Ballet Winslow), se establece una precarización laboral de los trabajadores de la danza.

Por otra parte, es destacable que tanto los bailarines del Colón como los de danza moderna, contaban con ingresos extra a partir de sus participaciones en películas y en publicidades. También participaban de giras por las provincias u otros países, en compañías organizadas por empresarios, por ellos mismos —en el caso de la danza moderna—, o por Primeros Bailarines —en el caso del ballet—. Asimismo, muchos ejercían la docencia en las escuelas de danza estatales, en estudios privados o en escuelas del interior del país. Y otras veces, bailaban en *boîtes* (Isse Moyano, 2006: 57), que eran locales donde se bebía, bailaba, escuchaba música y veían espectáculos. Lo cual da indicios de otro tipo de relación entre la alta cultura y las culturas populares. Hay una diferencia entre las concepciones estéticas de creación de un ballet y los valores e ideología que sustentan estas estéticas, y los agentes, los productores de la danza.

Ahora bien, en cuanto a los espacios de circulación de la danza, en las décadas de 1940 y 1950, estos se multiplican, en parte gracias a la nueva modalidad de producción de la danza moderna y también debido a la popularización de la danza por causa de estas nuevas técnicas que se plantean más asequibles a la sociedad, pero también, en cuanto a la danza clásica, gracias a la democratización de la cultura propugnada por parte de la planificación cultural del gobierno. Lo mismo sucede con la danza folklórica, apoyada por las políticas culturales, comienza a perder carácter popular/social y se institucionaliza y vuelve objeto de consumo cultural.

Observo en esta época la incorporación de la danza a nuevos escenarios como por ejemplo: el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal de Buenos Aires, el Teatro Presidente Alvear —todos estos teatros oficiales—, el Teatro del Lago de Palermo, el Parque Lezica y el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario —teatros al aire libre—, las salas comerciales como el Smart, la Sala Van Riel, el Politeama, el Odeón, el Apolo, el Casino, y el Astral, y los teatros independientes como el Teatro La

Máscara, el Teatro del Pueblo y el Fray Mocho. Lo que muestra una cierta descentralización del Colón, no obstante éste seguirá siendo la institución más importante para la danza, en términos de legitimación. Prueba de ello es el deseo de consagración por parte de las bailarinas de danza moderna, al poder mostrar su arte en este coliseo. Por ejemplo, en 1954 Paulina Ossona presentó en el Colón su solo *Sobre la tumba de Couperín* y su obra *Trío* (Tambutti, 1999; Caamaño, 1969). En 1954 también se presentó allí María Fux. Luego, en 1956, Schottelius bailó allí con su grupo, llamado “Conjunto de Danzas Modernas” (Caamaño, 1969), “(...) hecho que marca una etapa consagratória en su carrera”, comenta Ossona (2005: 76). Del mismo modo, es en esta época que ingresa al Colón la danza folklórica como tal —y no como parte de una estilización del ballet—. En 1946 se crea la Dirección folclórica del Colón a cargo de Angelita Vélez.

Por parte de la danza clásica, se mantiene como escenario principal el Teatro Colón, aunque se sumarán los escenarios al aire libre como el Teatro del Lago de Palermo, el anfiteatro del parque Centenario y el Museo Saavedra, sólo durante la temporada de verano. En éstos, el Ballet Estable del Colón representaría los éxitos de la temporada pasada. Es decir, las obras se estrenaban en el Colón, y en el verano del año siguiente se mostraban de forma libre y gratuita para las clases populares. Con el mismo fin, se implementaron las funciones al aire libre, sean estas durante actos conmemorativos y/o políticos. Así como las giras al interior del país o dentro de la provincia de Buenos Aires. Claro que esto era una disposición administrativa y no una decisión de la compañía. Y en este punto es posible observar una puja entre la denominada “alta” cultura y las culturas populares que desarrollaré en el Capítulo 2.

Del mismo modo, al ser una compañía oficial, ingresó a las formaciones de este arte, el Teatro Argentino de La Plata con su respectivo ballet. En 1946 se fundó el Ballet Estable, para ello se contrató en primer lugar a Giselle Bohn como coreógrafa del mismo. Aunque prontamente fue remplazada por Esmeé Bulnes, quedando la primera como asistente de dirección. Cabe señalar que será recién bajo la dirección de Bulnes que se efectuará el primer espectáculo íntegramente de ballet, ya que hasta el momento el cuerpo de baile simplemente intervenía en las danzas de las óperas. Esta primera función del Ballet Estable se llevó a cabo el 11 de octubre de 1947 (Cadús, 2015; 2012). Este Ballet, como parte de una institución oficial, también formará parte de la democratización de la cultura, realizando giras por la provincia, funciones para

escolares, funciones para gremios y funciones al aire libre, principalmente en el Anfiteatro Martín Fierro (Cadús, 2014)²⁰.

En cuanto a la danza moderna, se presentaban en teatros oficiales, en los cuales el Estado durante el primer peronismo promovió el acceso de las masas populares; también en teatros comerciales, los cuales durante la gestión de este gobierno también fueron más accesibles para la clase trabajadora, tal como explican Torre y Pastoriza, “La reducción en el costo de los gastos básicos de la canasta de consumo popular permitió disponer de más ingresos para otros gastos. (...) El presupuesto de las familias incluyó, igualmente, más fondos para los gastos en recreación, como lo puso de manifiesto el incremento de los asistentes a las salas de cine y a los espectáculos deportivos” (2002: 12); y además, la danza moderna se presentaba en los teatros independientes, a los cuales no acudían las multitudes sino una élite intelectual progresista.

Ahora bien, cabe cuestionarse por qué la danza podía estar en todos esos espacios a la vez. Siendo, por ejemplo, el movimiento del Teatro Independiente, un emblema de la disidencia con el peronismo, y los teatros oficiales un emblema de la democratización del bienestar llevada a cabo por éste (Leonardi, 2009a). Quizá, si bien la danza formó parte de las políticas culturales gubernamentales buscó la forma de permanecer en el ámbito de la “alta cultura”. De este modo buscaba afianzarse como práctica artística, aprovechando por un lado las políticas del mundo social pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse. Ya que, si bien la danza participaba de todos estos diversos espacios, la programación, es decir las obras que presentaban, no variaban en sus fundamentos estilísticos. En el ballet continuaba la predominancia elegida por la clase alta, el ballet moderno; y en la danza moderna, también se buscaba evocar a la cultura humanista, a través de la música o las temáticas elegidas para representar, así como el estilo en sí mismo, que arrastraba cierto romanticismo evasivo y religioso; y en el caso del folklore, se optó por la institucionalización y estilización de una práctica popular.

Sin embargo, tomo a la multiplicación de espacios de la danza o en los que participa la danza como un afianzamiento de esta práctica en el mundo del arte y el campo intelectual, y en la sociedad. Lo mismo observo a partir de la multiplicación de estudios privados de enseñanza de la danza, así como la creación de la Escuela de

²⁰ Para un estudio en profundidad del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, ver Capítulo 2.

Danzas Clásicas del Teatro Argentino bajo la dirección de Bulnes, en 1948 (Imagen 3). La misma formará a los futuros miembros del Ballet Estable, quienes ingresarían a la Escuela entre los ocho y los doce años (Cadús, 2012). Del mismo modo, se abrió allí la Escuela de Danzas argentinas, para niños y adultos, con dirección de Guillermo Teruel, iniciando sus clases el 26 de abril de 1948. Este hecho muestra otro aspecto de las políticas culturales del primer peronismo que consistía no sólo en apropiarse y resignificar las instituciones existentes, sino también crear nuevas. Si bien el mismo Ballet Estable del Argentino ya era una creación nueva, éste aún utilizaba elementos previos —bailarines, coreógrafos, maestros, etcétera—. Al crear las escuelas se le estaba dando a la sociedad la posibilidad de ingresar a esta práctica artística.



Imagen 3. *El Argentino*, 28 de mayo de 1949.

Además, en 1948, se crea la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas organizada por el poeta, dramaturgo, novelista y ensayista argentino Leopoldo Marechal y cuya dirección fue confiada al profesor Antonio Ricardo Barceló, creándose además los cursos infantiles de Danzas Folklóricas Argentinas. Esta institución fue creada por iniciativa del Ministerio de Educación de la Nación en coincidencia con lo contemplado en el Primer Plan Quinquenal, y constituía el único instituto oficial de esta índole en Sudamérica en la época (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954: 5). En 1949, Barceló logró constituirla como establecimiento con titulación independiente. Y en 1950, por medio del Decreto 11496/51 se desprende del Conservatorio Nacional de Música, Arte Escénico y Declamación, la Escuela Nacional de Danzas y su función es la de formar profesores. Aquí se unifican las áreas de danza clásica y folklórica. Constituyéndose de este modo como una disciplina específica, separada de las demás artes. Estas instituciones públicas de enseñanza serán de vital importancia para que nuevos agentes y de diversas clases sociales, ingresen a la danza, así como legitimar a las diferentes fuerzas y establecer y defender a los cánones.

Por último, continuando con los agentes de la danza, cabe reseñar la labor del periodismo especializado durante los '40 y '50, ya que la crítica será la encargada de legitimar o no a determinados agentes y formaciones, pero también, la aparición de la crítica especializada completa una práctica artística conformada e instalada en la sociedad argentina.

Como expuse previamente, durante los inicios de la danza argentina, la crítica especializada no existía. Poco a poco los comentarios sobre danza fueron apareciendo en los periódicos y revistas, hasta la emergencia de algunos críticos especializados. El crítico más importante de la época fue Fernando Emery, quien también firmaba sus escritos como "Balletómano". Principalmente, como su seudónimo lo señala, se dedicó al ballet, pero también escribió comentarios sobre danza moderna y danza española. Se desempeñó principalmente en la revista *Lyra*, representante de la élite intelectual porteña, aunque también escribió para publicaciones populares como la revista de espectáculos *Sintonía*. Lo que evidencia la popularidad de la danza en la época. Del mismo modo, comenzarán a aparecer otros críticos de danza como Inés Malinow, y algunas bailarinas también escribirán sobre danza, tal es el caso de Cecilia Ingenieros (hija de José Ingenieros), quien desde 1938 hasta 1950 escribió artículos que se publicaron en el diario *La Prensa*, y en las revistas *Eco Musical*, *Ars*, *Correo Literario*, *Los Anales de Buenos Aires*, entre otras (Ossona, 2003). Nuevamente, es posible

observar en estos casos, cómo la danza interesaba tanto a la “cultura” intelectualidad como a las clases populares.

Además, quisiera destacar la aparición en esta última década, de las primeras revistas especializadas en danza. La primera de ellas se tituló *Ballet. Ideario de la danza* y se publicó por primera vez en Noviembre de 1954. En concordancia con el gusto de la élite intelectual, su estética e ilustración de tapa refiere a la modernidad y la abstracción, con líneas rectas de colores, y figuras geométricas sobre un fondo negro (Imagen 4). Una revista a color y en papel de calidad, de unas 50 páginas aproximadamente, con múltiples fotografías, comentarios de obras, sección didáctica, noticias de la danza del exterior, entrevistas y un apartado dedicado a sus lectores. A pesar de lo que su nombre sugiere, se dedicó a distintas formas de danza (clásica, moderna, folklore, y española). Sus directores eran Juan Carlos De Carli y Rafael Cedeño, y en la nota editorial del primer número destacan que la finalidad de la publicación es la de generar mayor legitimidad para la danza como arte. Escriben: “Salimos a la luz con un propósito definido: ayudar con todos los medios a nuestro alcance para que la danza tenga cada día más arraigo en nuestro país” (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954: 3). Además, abogan por la eliminación de lo que denominan como el “concepto arcaico” de que estudiar danza “queda bien” pero no “está bien” (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954: 3). Asimismo promulgan una crítica sin “gongorismos”, es decir clara y llana, y también “sincera” y desinteresada en cuanto a ataques “despiadados” o alabanzas (*Ballet. Ideario de la danza*, 1954: 3-4).



Imagen 4. Tapa del primer número de la revista *Ballet. Ideario de la danza*.

Por otra parte, la segunda publicación especializada fue *Danza. La revista de la gente que baila*, aparecida en diciembre de 1954, cuyo centro eran los bailarines tal como lo enuncia su nombre y la ilustración de tapa (Imagen 5), dos bailarines en ascenso —Tamara Satanowski y Emir Lapparo— pertenecientes a una compañía no oficial —el ballet de Amalia Lozano—. Esta revista contaba con unas 40 páginas aproximadamente, en blanco y negro, y en un papel de menor calidad que la anterior publicación. También incluía entrevistas, comentarios de obras, sección pedagógica, notas generales sobre danza, y hasta una sección humorística sobre danza. Se dedicó al ballet, la danza moderna, el folklore y la danza española. La directora de esta publicación era María Elena Espiro. Tanto su público como sus escritores eran agentes de la práctica de la danza. Expresa la nota editorial de contratapa:

Un día de octubre de 1953, se combinaron el entusiasmo y la necesidad de hablar en un lenguaje propio, para dar a luz una nueva revista de danza. La idea surgió de un grupo de bailarines con amor a su vocación y fe en el destino; amor a su vocación quiere decir amor a todos aquellos, sus compañeros, que de modo semejante conducen sus vidas. (...) Esta revista,

pensada por bailarines conscientes de los problemas vitales que el campo de la danza plantea al que lo recorre, quiere añadir a la faz exterior de la crítica que enseña mediante la comparación y el ejemplo, la verdad interior, que siempre se propuso y la realidad práctica del bailarín (...) (*Danza. La revista de la gente que baila*, 1954: contratapa).



Imagen 5. Tapa del primer número de la revista *Danza. La revista de la gente que baila*.

1.4 Los bailarines y sus condiciones laborales

En el presente apartado, analizo la dimensión laboral de la danza escénica proponiendo a los años '40 como un punto de inflexión, ya que tal como expuse hasta el momento, en esta época se da un proceso de profesionalización de la danza escénica. Por un lado, estudio las condiciones laborales del ballet, desarrollado principalmente en instituciones oficiales —dependientes del Estado— tales como el Teatro Colón. En ese caso, los cambios pueden ser analizados como una consecuencia de las modificaciones en los derechos laborales que introduce el gobierno peronista. La planificación del primer peronismo plasmada en los Planes Quinquenales, vislumbraba el lugar que

debería ocupar el intelectual como trabajador, es decir, “como individuo con capacidades de producir bienes simbólicos que fueran funcionales a un proyecto de país, económicamente independiente, con justicia social y soberano en materia política” (Lifschitz, 2008: 4).

A partir del primer peronismo, las condiciones de trabajo de los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón se vieron mejoradas, debido al hincapié estatal en la sindicalización y el trabajo como estructurante de la sociedad, lo cual se evidencia en los orígenes del peronismo con Perón a cargo de la Secretaría de Trabajo y Previsión desde 1943. A partir de 1947, la estabilidad laboral del Ballet se estructura, así como el ingreso por concurso. También se mejoran los sueldos y las condiciones materiales de trabajo. Sin embargo, al asumir el poder la Revolución Libertadora, en 1955, muchas de estas conquistas se pierden. Demostrando de este modo que la precariedad laboral de los bailarines oficiales está dada, no sólo por las circunstancias internas del Teatro, sino por la inestabilidad estatal de la época.

Por otro lado, es en los años ‘40 que se produce la primera modernización estética en la práctica de la danza, lo cual introdujo nuevos agentes y modos de producción que se insertaron en un ámbito no-oficial.

Antes de pasar al análisis del caso de la danza, quisiera destacar la concepción del intelectual como trabajador propuesta en la planificación cultural plasmada en la publicación *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, la cual pretendía que éstos pudieran hacer valer sus derechos frente a ciertas arbitrariedades, como la falta de garantía de honorarios pautados (Lifschitz, 2008: 6). Esta publicación funcionó como difusora de las nuevas organizaciones intelectuales como la ADEA (Asociación de Escritores Argentinos), quienes impulsaron como iniciativa oficial un anteproyecto de Estatuto del Trabajador Intelectual (Lifschitz, 2008), cuyo nombre recuerda al Estatuto del Peón Rural implementado por Perón en 1944.

A partir de 1949, la *Guía...* comenzó la publicación por entregas de este documento redactado por la Junta de Intelectuales, para ser sometido a la consideración del gobierno y aprobado oportunamente por el Congreso Nacional (*Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, 1949). La Junta de Intelectuales fue formada por la Subsecretaría de Cultura en 1948 a fin de que trabajara en este Estatuto, el cual debía resolver los problemas de la cultura argentina en lo que correspondía a la protección al intelectual (Lifschitz, 2008). El Estatuto consideraba como trabajador intelectual a “todo el que dedica actualmente, o ha dedicado antes, una parte

considerable de su tiempo a la investigación científica o a producir obras de cultura (...)” (*Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, 1949: 58). Estas personas deberían estar inscriptas en el “Registro de los Trabajadores Intelectuales Argentinos” que se crearía, formando la “Confederación de Trabajadores Intelectuales” a nivel nacional dividida en tres ramas: Ciencias, Letras, y Artes (*Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, 1949: 58). Pese a este intento de agrupamiento laboral de los escritores, artistas e intelectuales, la propuesta no prosperó (Lifschitz, 2008). Sin embargo, constituye un hecho realmente significativo el intento de regular la actividad intelectual en sus distintas especificidades —tarea que hasta el día de hoy no se ha logrado implementar—.

1.4.1 Bailarines “oficiales”

Tal como expuse previamente, los bailarines de ballet accedían a la profesión a través de su formación en las diferentes escuelas de danza. Estas instituciones formaron a la segunda camada de bailarines argentinos que integraron parte del Ballet Estable del Colón. Estos niños, se incorporaban a la vida laboral de la danza aun siendo estudiantes. Participaban de las óperas y ballets en los roles de “niños”, por ejemplo en *La Bella Durmiente del Bosque* eran “hongos”, “frutillas” o “gatos”. “Todo era ‘ad-honorem’, [relata Beatriz Moscheni en su biografía] pero nosotras estábamos muy felices de salir a escena, bailar gratis y a cualquier hora” (*cit. in* Manso, 2009: 22).

Una vez terminada la escuela, tenían la posibilidad de concursar e ingresar al Ballet Estable y hacer una carrera dentro de éste. Concursaban cada uno o dos años para mantener el puesto que ya tenían o para ascender a uno nuevo: Corifeo, Cuerpo de Baile, Solistas, Primer/a bailarín/a. De este modo, tenían un trabajo asegurado y bien remunerado. El sueldo de una Bailarina de 1ª fila del Cuerpo de Baile, en 1947, era de \$300 (Manso, 2009: 37). Resultan esclarecedoras al respecto, las palabras de Moscheni al relatar su primer cobro, a los 17 años:

Llegando el día 28 de julio me avisaron de que debía formar fila para recibir mi primer sueldo. Cuando vi esa inmensa cantidad de pesos, la cajera me aconsejó: “Ay, nenita, te veo con cara de susto y te voy a ayudar con este dinero. Vamos a envolverlo con un papel de diario que tengo a mano, y vos colocátelo dentro del corpiño, y tené cuidado cuando viajes” – Cuando

llegué a casa, y saqué el paquetito para mostrárselo a mi padre, lo puse sobre la mesa, y papá mirando esos pesos me dijo: – “Valió la pena pasar tantos años de inconvenientes y esfuerzos, hasta llegar por fin a este día, con un puesto fijo y un primer sueldo. Tu madre estaría tan orgullosa de lo que haz [sic] alcanzado, como yo lo estoy ahora.” Y pensando siempre en lo mejor, me consultó si me parecía bien que se repartiera en 3 partes, 1º comprarme ropa y peinarme a la moda. 2º enviarle a mi hermano que seguía en Córdoba, dinero para cigarrillos, golosinas, corbatas, para sus gustos. 3º depositar otra parte todos los meses en la libreta de la Caja de Ahorro Postal –que ya tenía desde la escuela primaria– porque esos ahorros serían para mi vejez. ¡Pobre papá, cuando se enteró años después, que el gobierno se había quedado con todo lo ahorrado por mi [sic]! (*cit. in Manso, 2009: 37*)

Pero esto no fue siempre así, en años anteriores, tal como recuerda Enrique Lommi, a su ingreso en 1941, le pagaban 90 pesos por mes, pero aclara que en la época había restaurantes cercanos al Colón en los que se comía un menú completo por 70 centavos (Lommi, 2015). También Eliseo Pinto recuerda su ingreso, cuando en un principio, participaba como “refuerzo”, siendo aún estudiante, y le pagaban \$1 por ensayo y \$5 por función (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015). Luego fue Supernumerario y cobraba \$70. A su vez, relata Esmeralda Agoglia que cuando ella ingresó en 1942, fue para reemplazar al Ballet Estable, en las puestas operísticas, ya que se encontraban de gira por Chile. Quienes entraron quedaron a prueba durante seis meses, y expresa, románticamente, al respecto: “Había devoción por nuestro trabajo, a pesar de las exigencias” (Giorello, 2005: 121). Del mismo modo, Elena Pérez comenta que cuando ella ingresó, en 1939, con 15 años, formaba parte de un grupo llamado “bailarinas extraordinarias” con contrato hasta el mes de noviembre y sólo si las “necesitaban”, las volvían a llamar. Efectivamente, en enero las requirieron ya que era la Fiesta de la Vendimia y el Cuerpo de Baile no podía participar, y así continuaron convocándolas, sin contrato escrito, por varios años. Ingresaron como Supernumerarias —categoría que luego se eliminó— y cobraban \$60 por mes, participando como suplentes en todos los bailes. Tanto la categoría de Refuerzo como de Supernumeraria y de Subcontratados no pertenecían al Cuerpo de Baile. Era un grupo de reserva explotado. No tenían vacaciones ni ninguna carga social. “Se ha llamado de distintas maneras, [explica Moscheni] (...) la historia es la misma, no pertenecían al Ballet Estable pero las usaban,

las exprimían como locas, y les prometían que al año siguiente iba a haber concurso” (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015). Esto fue así hasta 1947.

Por su parte, una bailarina Solista, es decir, un cargo más alto, en 1954, tenía “un sueldo básico de \$ 1.475 m/n, más un sobresueldo de \$120 m/n.; \$200 bonificación por costo de vida, más la bonificación establecida por decreto N° 28855/953” (Manso, 2009: 57). Uno de los extras que podía adjuntarse a este sueldo era, por ejemplo, el hablar en una obra. Para lo cual, en 1955, se pagaba 100 pesos extra por función (Manso, 2009: 60).

Asimismo, a los bailarines varones se les pagaba “por reglamento”, un porcentual adicional para ensayar y/o actuar junto a una bailarina Solista o Primera Bailarina. “Fueron conquistas de las que todos nos beneficiábamos. Este sobreprecio existe hoy todavía”, comenta Moscheni (*cit. in* Manso, 2009: 49).

De todos modos, los bailarines del Colón contaban con ingresos extra a partir de sus participaciones en películas y publicidades. También participaban de giras por las provincias u otros países, en compañías organizadas por empresarios o Primeros Bailarines. Dichas presentaciones se realizaban los fines de semana que no tenían función o en sus vacaciones. Asimismo, muchos ejercían la docencia, en las escuelas de danza estatales, en estudios privados o en escuelas del interior del país.

En cuanto a las condiciones de trabajo, a pesar de que el participar de una institución oficial brindaba mayor seguridad, la inestabilidad política de nuestro país se veía reflejada en las sucesivas cesantías y jubilaciones de los bailarines. Si bien había concursos, la precariedad del/a bailarín/a se veía afectada por intereses extra-artísticos. De todos modos, ocurrieron mejorías respecto a su precariedad laboral, conquistas ganadas por los bailarines. Estas se ven reflejadas en las remuneraciones que expuse anteriormente. Otra muestra de ello es que a partir de 1947 todos los bailarines pasan a ser estables, recuerda Pinto —quien fue delegado sindical—, eliminándose, por ejemplo, las categorías de “1era y 2da fila” en el Cuerpo de Baile e ingresando por concurso (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015).

Asimismo, hay que considerar también problemáticas respecto a las condiciones materiales de trabajo. Por ejemplo, la emblemática sala “la rotonda”, era considerada insalubre por el gremio (uno de los motivos de la huelga de 1935). Para solucionar esto, en 1948 se construyó una sala para el ballet y la Escuela, sobre la calle Cerrito, frente al teatro (Manso, 2009: 45).

Por otra parte, a partir del gobierno de Perón, los bailarines son sindicalizados como obreros municipales. Cuenta Moscheni al respecto:

(...) en otra oportunidad reuniéndonos, ya teniendo todos el Carnet de la Unión de Obreros Municipales, [Perón] nos aconsejó: —“Yo se [sic] que ustedes están desconformes donde fueron ubicados, les aconsejo que se busquen un gremio que se asemeje a ustedes, de artistas, actores, pero tienen que estar adheridos a un partido porque es muy importante en este momento—”. (...) Entonces muy contentos nos fuimos a inscribir a la Asociación Argentina de Actores, y por supuesto nos tomaron a todos, pagando la cuota impuesta. Al poco tiempo tuvimos un problema por un trabajo en Chile y fuimos a buscar defensa en ellos. Pero sus abogados nos dijeron que no entendían nada de ballet y que teníamos que irnos a otra parte. Volvimos entonces a la Unión de Obreros Municipales, donde ya estaban adheridos los médicos y los recolectores de basura, entregándonos finalmente el carnet con letras doradas, muy grandes, titulándonos “Los Misioneros de Perón” (*cit. in* Manso, 2009: 44).

El gremio, también regulaba la legitimidad de los concursos, tal como relata Moscheni en referencia a su concurso de 1954:

(...) se llamó a concurso a todas las categorías que cada dos años por reglamento se debía realizar, solamente para ascender los de Cuerpo de Baile. Era en el mes de Julio y yo me presenté al rubro de “Solistas y Reemplazantes de Primeros Bailarines”. El jurado estaba compuesto por muchas personas, los Maestros Borovski y Tomin, los Delegados del Cuerpo de Baile —que ya empezaban a tener fuerza— y un invitado que por reglamento debía ser extranjero, en ese caso Heinz Rosen, y el Director del Colón, que en caso de empate, a él le tocaba desempatar. A éstos se sumó un Delegado de la CGT, de quien nunca supimos el motivo de su asistencia (*cit. in* Manso, 2009: 56).

Tal como mencioné anteriormente, las condiciones laborales de estabilidad también estaban sumidas a la inestabilidad política. Prueba de ello es lo sucedido tras el golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955. En primer lugar, dejaron cesante a la famosa Primera Bailarina y maestra María Ruanova, así como a su esposo, el músico y

delegado Cayetano Carbone, ya que eran acusados de peronistas. Y vuelven al Colón: Ada Kristel, Josefina Schiepati y Paula Svagel (Manso, 2009: 66). Además, en 1957, con el propósito de “exigir un mayor grado de eficiencia” en los cuerpos estables, se puso en práctica el procedimiento de intervención de la Junta Calificadora (integrada por el Director General, el Artístico y el Administrativo). Luego, de acuerdo a sus dictámenes, se pronunciaría la Junta Asesora de Eficiencia Profesional, la cual fue convocada para evaluar el aspecto técnico de siete profesores de la orquesta, quince miembros del cuerpo de baile y un integrante del Elenco Estable de Artistas Líricos. El Sindicato Argentino de Músicos y la Asociación del Profesorado Orquestal consideró dicha medida como antirreglamentaria e ilegal, por ello tomaron la medida de paralizar las orquestas Estable y Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (hoy Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires) y la consiguiente supresión de la temporada lírica (Caamaño *cit. in* Manso, 2009: 67). Dice Moscheni:

Una lista de más de quince nombres entre chicas y muchachos llegó a “la rotonda”, para presentarse en un día señalado, con un jurado que presidía Ernest Uthoff, director del Ballet de Chile, el Delegado del Cuerpo de Baile que era Luís Casa, y con dos delegados más, obligatorios, de los gremios, alguien por la Escuela de Baile, y la directora del Ballet, Ekatherina de Galantha. Fue por primera vez que sentimos una situación extraña, cumpliendo con el reglamento que nunca lo habían puesto en práctica (*cit. in* Manso, 2009: 66).

Pero el Ballet no se plegó a la huelga.

(...) nos dejaron solos al Coro y al Ballet a disposición de la Junta de Eficiencia [comenta Moscheni] y todos los señalados quedaron cesantes y a algunas Solistas con kilos demás se les dio 3 meses de plazo para ponerse en forma. Las orquestas, a sus pedidos recibieron adhesiones de importantes instituciones musicales extranjeras. La temporada lírica se suspendió. La huelga se levantó al término del contrato del Sr. D’Urbano [Director Delegado del Colón] (...) (*cit. in* Manso, 2009: 67).

Las condiciones laborales de los bailarines, a pesar de formar parte de una institución oficial —lo cual brindaba mayor estabilidad en la época—, se veían

modificadas no sólo por sus reclamos y disputas, sino también por los cambios gubernamentales.

1.4.2 Bailarines “no-oficiales”

Tal como enuncié previamente, el Ballet Winslow marcó el inicio profesional de otro modo de danza, no oficial, la danza moderna. Formó a bailarines y bailarinas que comenzaron a presentarse en diversos teatros, principalmente como solistas pero luego también formaron compañías propias y enseñaron en estudios privados e instituciones oficiales. Al respecto, cuenta Renate Schottelius: “Tengo que aclarar que a partir de ser contratada por Miriam Winslow, pude, por suerte, dejar todo mi trabajo de secretaria en distintas oficinas. Cuando se disolvió el conjunto yo seguí solamente en mi tarea profesional de maestra” (Isse Moyano, 2006: 25). También comenta sorprendido Rodolfo Dantón: “Primero tuvimos todo un año de preparación, de formación, donde cobrábamos para estudiar. Eso era rarísimo” (Isse Moyano, 2006: 58). Sin embargo, para quienes debían aportar dinero a sus familias, el sueldo ofrecido era insuficiente, por ejemplo, Luisa Grinberg, quien tenía seis hermanos —de los cuales cinco eran menores que ella— cuenta que no pudo aceptar el contrato de Winslow ya que este requería exclusividad por cinco años y “no cubría las necesidades económicas” que debía afrontar en su casa (Isse Moyano, 2006: 43).

A pesar de esta experiencia profesional, las demás compañías sólo pagaban las funciones realizadas. Por ejemplo, cuenta Paulina Ossona que cuando bailó para la compañía de los Sakharoff ellos no pagaban los ensayos: “Pero [dice] les dábamos todos los ensayos que quisieran, de la mañana a la noche, porque nos hacían sentir artistas y teníamos que tener esa responsabilidad, por amor a lo que hacíamos, por amor a la coreografía, por amor a ellos, por amor al arte y a la danza” (Isse Moyano, 2006: 35). Expresando aquí una actitud devocional y sacerdotal en relación a su trabajo como artista de la danza.

Todos los bailarines que pertenecían al circuito no-oficial, debían dictar clases para subsistir. No obstante, estas pioneras de la danza moderna argentina, tendrían que luchar para ser legitimadas. Asimismo, otros bailarines que no necesariamente daban clases, tenían que trabajar en otros tipos de danza para ganar un sueldo fijo. Muchos de ellos bailaban en *boîtes*, es decir en locales nocturnos a los que la gente salía a tomar algo, bailar y ver espectáculos musicales, de danza y de varieté. Así lo cuentan Otto

Werberg, quien debía ganar dinero para poder traer a su familia que escapaba de los nazis (Isse Moyano, 2006: 51); Estela Maris, quien relata que bailaban en el Embassy que funcionaba en Galería Van Riel (Florida 659) (Isse Moyano, 2006: 66); y Rodolfo Dantón, quien rememora que cuando terminó el servicio militar bailó en una *boîte* en Lavalle y Florida, junto a otros bailarines del Colón (Isse Moyano, 2006: 57).

Si bien estos bailarines encontraban la manera de vivir de la danza, dando clases y participando de las *boîtes* nocturnas, muchas veces debían hacer presentaciones producidas por ellos mismos. De este modo, considero que se inició un modo de producir danza que persiste hasta el día de hoy, en el ámbito de la denominada “danza independiente”. Un modo de producción sacerdotal, motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza. Así lo cuenta por ejemplo Renate Schottelius: “Daba muchísimas clases durante toda la semana. A la vez elaboraba nuevas obras solistas, daba recitales en el Teatro Alvear, en el Teatro Smart, en el Teatro Astral e iba de gira al interior” (Isse Moyano, 2006: 25-26). Agregando, que en aquel momento había varias “sociedades de conciertos” en las ciudades grandes del interior, las cuales contrataban artistas. “Era muy lindo y había mucho movimiento [relata Schottelius]. Había mucho público y se hacía todos los años, casi como un circuito. Pagaban el viaje, la estadía y un cachet. De manera que yo iba con mi pianista y a veces, también, con mi percusionista. No fui la única. María Fux y Paulina Ossona también fueron por estos circuitos” (Isse Moyano, 2006: 26).

Identifico este modo de producción con aquel modelo de artista, y modelo de vida del romanticismo. Uno de los elementos básicos del romanticismo es la “autorrepresentación del artista” como un ser aparte, iluminado, en soledad, “sometido al furioso ímpetu de su deseo de alcanzar ‘lo bello’, de servir al ‘arte’” (Myers, 2005: 30), cumpliendo con el sacerdocio que le exige el arte. Tal como expresa la revista *Danza* en su nota editorial: “Los bailarines son pobres muchísimas veces, pero sus trajes y sus comidas están bañados en una alegría y una despreocupación que nosotros pagaríamos a muy alto precio” (1954: 3).

Claro que, este modo de producción precario afectaba también a las obras y su carácter estético. Por ejemplo, María Fux realizó su primer espectáculo con ayuda de su reciente esposo: “Ambos eran pobres y los gastos que demanda un espectáculo representaban una barrera poderosa que la audacia y el ingenio juveniles ayudaron a sortear”, cuenta en su biografía compilada por Paulina Ossona (2003), “Sobre una sola malla, cortinas hábilmente cosidas por la madre compusieron el vestuario. El salón de

actos de la Asociación Científica les fue alquilado por veinte o treinta pesos y en su escenario desplegó María sus primeras creaciones” (100). Asimismo, cuenta Ossona que recién pudo contar con escenografía para una obra de su compañía Nueva Danza, cuando montó un espectáculo en el Teatro Argentino de la Plata, es decir, cuando participó de la programación de una institución oficial (Isse Moyano, 2006: 36). Por ello también, si bien estas bailarinas pioneras de la danza moderna tenían sus compañías, muchas veces optaban por el formato solista, especialmente para las giras. Dice Ossona: “Era más fácil que una institución pagara a un solista y no que se pagaran los transportes, la hotelería y todos los gastos de un conjunto. Pero después también hice giras con el grupo. Éramos una cooperativa: yo ponía todos los gastos y después dividíamos las ganancias. Siempre se pierde plata con la danza” (Isse Moyano, 2006: 37).

Como es posible observar, el sistema de producción se parece al actual, que también se autodenomina como “cooperativa” y que coloca a los artistas en un nivel de precariedad laboral extremo, aunque siempre justificado por la devoción al arte. Este lugar romántico del arte y del artista como un sacerdocio, quizás también les impedía reflexionar acerca de su condición como trabajadores. Ya que, en contraste con las instituciones oficiales, estos bailarines no se sindicalizaron ni organizaron conjuntamente para trabajar de un modo más justo. Y si bien habían tenido la experiencia de bailar en una compañía profesional, no manejaban las suyas propias del mismo modo. Incluso, por ejemplo, Renate Schottelius tuvo la experiencia de ser invitada a bailar en una compañía estadounidense pero el sindicato local de bailarines no se lo permitió por ser extranjera. Cabe recordar que en Estados Unidos, los bailarines de danza moderna estaban organizados desde los años ‘30. Sin embargo, ni esta experiencia, ni la de los bailarines oficiales argentinos fue replicada por la danza moderna del país.

Asimismo, considero que esta situación laboral afectó a la producción artística. Por lo tanto, los llamados “recitales solistas”, tan populares en la época, podrían haber significado no sólo que cada una de estas bailarinas estaba en la búsqueda de su propio lenguaje expresivo sino que esta imagen romántica de las bailarinas también estaría ligada a la imposibilidad de sostener económicamente una compañía.

A lo largo del presente capítulo, contextualicé y analicé los distintos aspectos que definirán a la práctica de la danza durante las décadas de 1940 y 1950, a saber: los agentes (coreógrafos, maestros, directores, bailarines, críticos), la educación artística, y los espacios y consumo de este arte. Deteniéndome a analizar la “primera modernización” de la danza, la emergencia de la danza moderna ante la hegemonía dominante de la danza clásica.

La danza espectacular ingresó como práctica artística en la Argentina de la mano del gusto de la élite intelectual porteña, en sintonía con el gusto de la clase alta argentina cuyas características eran el eurocentrismo y las ansias de “modernidad”. Así, la danza se configuró como un arte representante de la cultura humanista, la denominada “alta” cultura en oposición a las culturas populares. Su exponente máximo era el ballet o danza clásica y su centro legitimador el Teatro Colón.

Posteriormente, a mediados de los años 1940, ingresó como fuerza emergente, en búsqueda de legitimación, la danza moderna y sus agentes. De todos modos, los preceptos estéticos que guiaban a esta no diferían esencialmente de los del ballet. Manteniéndose de este modo, dentro de la esfera de la “alta” cultura como modo de legitimarse.

No obstante, las políticas culturales implementadas por parte del primer peronismo, pusieron en tensión la relación entre “alta” y “baja” cultura. Por medio de la democratización de la cultura se dio acceso a las clases populares al consumo de bienes artísticos que anteriormente le eran accesibles sólo a la clase alta. De este modo, la danza dejó de ser objeto de consumo sólo de la élite intelectual, sino que fue accesible a nuevos públicos, masivos. De este modo, se aportó a la creación de público para la danza, lo cual le permitió consolidarse como práctica artística.

La existencia por primera vez en nuestro país, de una planificación cultural estatal, contribuyó a la danza ya que le dio lugar a ocupar múltiples espacios, profesionalizarse, divulgar la práctica, y tener ámbitos de formación públicos. Sin embargo, los preceptos estéticos dominantes en las producciones continuaban siendo los mismos, lo cual considero que otorgaba a la danza una característica adaptativa que le permitía crecer y afianzarse en cuanto práctica, beneficiándose de las políticas culturales implementadas por parte del gobierno, pero por otra parte, manteniéndose en las formaciones culturales hegemónicas como arte representante de la “alta” cultura.

Capítulo 2

Planificación cultural del primer peronismo y danza²¹

Durante el primer peronismo se llevó a cabo una nueva modalidad de impulsar las políticas públicas: la planificación como la herramienta privilegiada para organizar e implementar las acciones del programa de gobierno. Los objetivos de la planificación como política eran, por un lado, en el mediano plazo, eliminar la incertidumbre y otorgarle racionalidad a la intervención estatal ya que el plan se pensaba como medio para accionar con eficacia, y en el largo plazo, como dador de coherencia al gobierno y reforzante del liderazgo de sus impulsores (Berrotarán, 2004). “(...) el plan se presentaba como una herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, como un medio de comunicación política y de construcción de poder” (Berrotarán, 2004: 18). En este sentido se implementaron dos planes de gobierno: en 1946, el Primer Plan Quinquenal (PPQ), y en 1952, el Segundo Plan Quinquenal (SPQ).

El PPQ abarcaba tres aspectos del Estado ordenados en tomos separados, incluyendo proyectos de leyes: el primero, “gobernación de Estado” incluía política, salud pública, educación, cultura, justicia y exterior; el segundo, “defensa nacional” se refería al ejército, la marina y la aeronáutica; y el tercero, “economía, población, obra social, energía, trabajos públicos, transporte, producción, comercio exterior y finanzas”, desarrollaba los objetivos generales del gobierno (Berrotarán, 2004: 21). El SPQ se dividía en cinco capítulos: Acción social, incluía organización del pueblo, trabajo, previsión, educación, cultura, investigaciones científicas y técnicas, salud pública, vivienda, y turismo; Acción económica; Comercio y finanzas; Servicios y trabajos públicos; y Planes complementarios. Resulta novedosa la inclusión de la planificación cultural y la importancia otorgada a ésta, al colocarla al mismo nivel que las preocupaciones estatales por lo económico, por ejemplo (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953: 166). En el PPQ el apartado “cultura” aclara que no es posible proponer un plan sistemático hasta no tener una visión de conjunto de ésta y sus organizaciones (Berrotarán, 2004). No obstante, dejaba expuesta la necesidad de planificación de la misma, y se confirmaba y anunciaba que era un ámbito de actuación y regulación estatal, lo que se profundizó en el SPQ. Como se puede observar en los siguientes

²¹ Un avance preliminar de este capítulo ha sido publicado en la revista *Telondefondo*, bajo el título “Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza”, N° 15, julio 2012, pp. 109-120.

cuadros sinópticos incluidos en los planes, la cultura comprendía una amplia red, conteniendo en el PPQ a la educación, la tradición y las instituciones de conservación de la cultura con la finalidad de “conocer, conservar, ennoblecer, la cultura nacional” (Imagen 6). Esta definición se amplía en el SPQ, aclarando los tipos de cultura: científica, literaria, artística, tradicional, histórica, física, cívica, y el patrimonio cultural (Imagen 7). Las finalidades de la planificación cultural eran: la protección del hombre de ciencia y del artista, establecer la función social del hombre de ciencia y del artista, la organización nacional de la cultura, la formación de una conciencia cultural, la creación de una cultura social, y la difusión cultural. Con el objetivo fundamental de “conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional”.

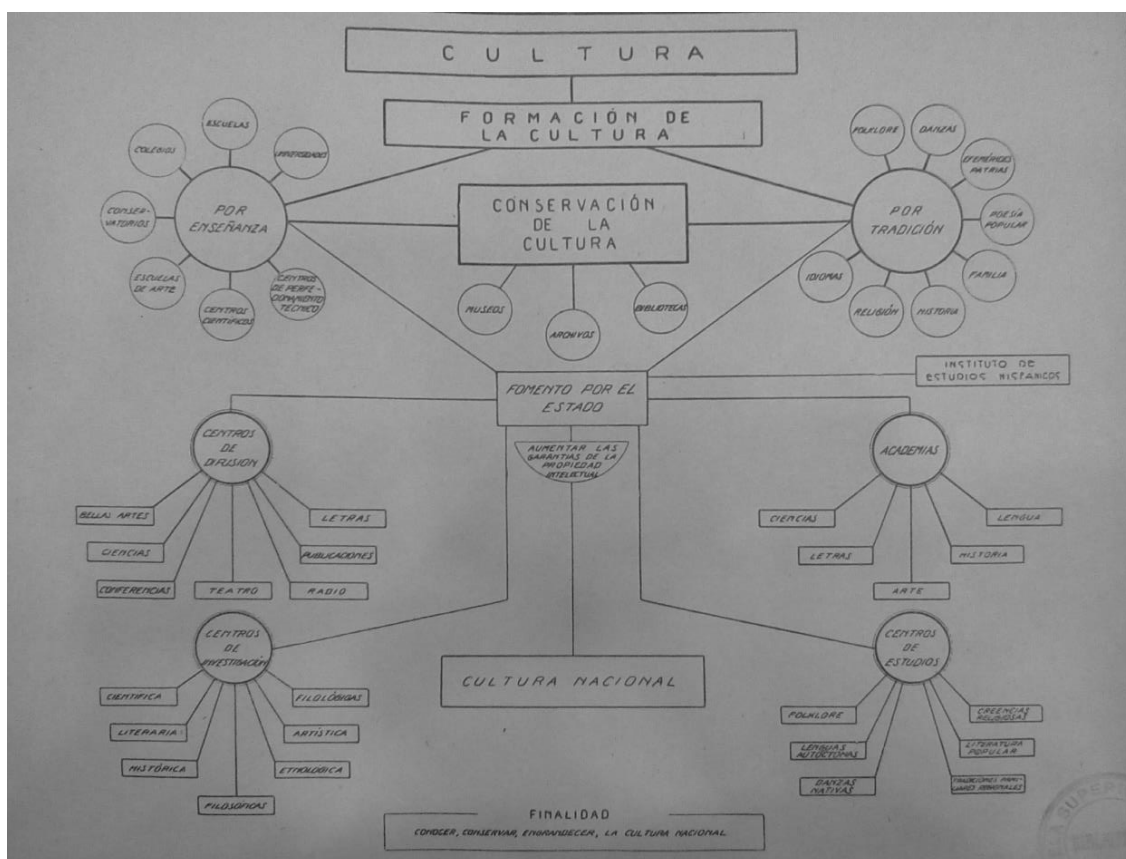


Imagen 6. Primer Plan Quinquenal, 1946: 14.

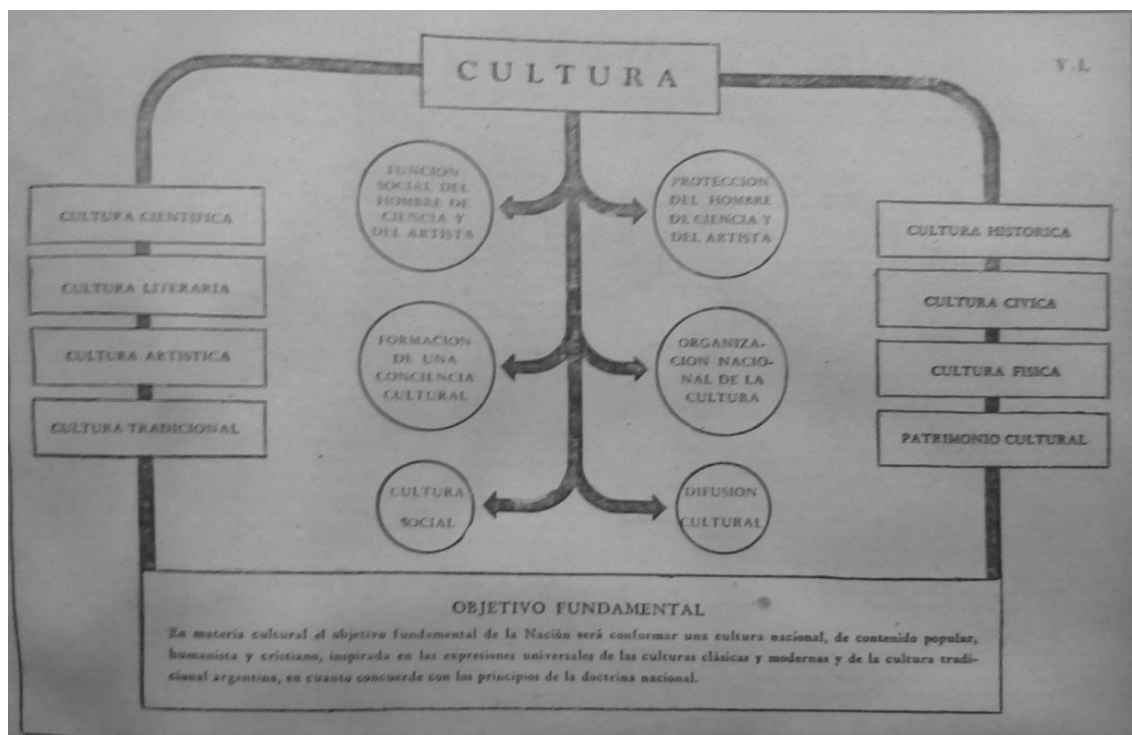


Imagen 7. Segundo Plan Quinquenal, 1953: 97.

Observo en la definición de cultura claros lineamientos que definen a la batalla cultural dada por el gobierno. Es destacable la particular visión de la cultura que tenía el primer peronismo, coincidente con una tercera posición justicialista —ni capitalismo ni comunismo, sino justicia social—, a saber:

Los países individualistas consideran que la cultura es un bien individual; era lo que consideraba hasta 1943 la oligarquía, que pensaba que la cultura era un bien absolutamente individual. Los países colectivistas, por su parte, consideran que la cultura es un bien del Estado, (...) que tiene que estar absolutamente de acuerdo con la doctrina que ellos sustentan y con los fines que persiguen, y que no tiene ninguna posibilidad para las creaciones individualistas o las creaciones personales.

En el Justicialismo, en la Doctrina Peronista, la cultura es un bien individual y es un bien social y eso nos distingue, precisa y fundamentalmente, de las otras dos corrientes ideológicas que se disputan el dominio del mundo (...) (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953: 100).

Así se creaba una definición de cultura nacional. Pero como expuse previamente, la planificación también servía para difundir. En este marco regulatorio y haciendo foco

en el objetivo de difusión cultural, la “democratización del bienestar” tomaba relevancia. En el SPQ bajo el título de “Cultura Social” se plantea la acción cultural dirigida hacia los sectores sociales “más amplios”, y se propone promover: “a) el acceso libre y progresivo del Pueblo trabajador a todas las expresiones y fuentes de la cultura científica, literaria y artística; b) la creación de organismos culturales en todos los sindicatos del país; c) la actividad individual de carácter cultural que realizan los trabajadores” (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953: 101). La necesidad de fomento de esta cultura nacional expuesta en ambos Planes Quinquenales derivó en la difusión de las artes en todo el país. Un ejemplo de esta política cultural de difusión y de orientación federal se observa en la publicación de la Comisión Nacional de Cultura, *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, una revista cultural que difundía las actividades organizadas y auspiciadas por la Comisión pero que también daba cuenta de las actividades organizadas en todas las prácticas culturales —en los sectores comercial, independiente u oficial—. Sus secciones eran “Conferencias”, “Música”, “Teatro”, “Artes Plásticas” y “Coreografía”, y comenzaban con la reseña de estas actividades en la Capital y a continuación, las que se realizaban en diferentes ciudades de las provincias argentinas (Mogliani, s/f: 7). Su labor se desarrolló entre 1947 y 1950, con 76 números (Lifschitz, 2008).

Esta democratización de la cultura también puede verse en las instituciones oficiales, a través de las funciones al aire libre, las funciones para obreros o para escolares. Cabe reponer en este punto, la clasificación de las instituciones durante el primer peronismo que según Leonardi (2009a) se puede establecer, en función de la significación concedida a partir del uso que le fue dado. En primera instancia, se encuentran el Teatro Nacional Cervantes, el epicentro de las políticas culturales donde se dieron eventos en fechas significativas para el peronismo, como los festejos del 17 de octubre. En segundo lugar, se encuentra el espacio urbano y el uso “popular” que el gobierno hizo de éste. Por último, como tercer espacio, Leonardi destaca al Teatro Colón como la institución tradicional donde se focalizó la polémica entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre el antiperonismo y el peronismo. La danza participa de todos ellos. Así lo expondré en el presente capítulo: por un lado, los teatros oficiales —T. Colón, T. Argentino, y T. Cervantes— como representantes de la política cultural estatal y de las disputas con la élite intelectual; en segundo lugar, los espacios de democratización de la cultura al aire libre; y en tercer lugar, la difusión cultural en el contexto de los eventos políticos de propaganda.

Los lineamientos generales de la planificación cultural del primer peronismo derivaron, en la sociedad, en dos posiciones enfrentadas. Como lo explica Mara Glzman en su artículo “Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de Estado entre 1944 y 1955”, había dos concepciones respecto al intervencionismo en la cultura. Estas posturas se hicieron evidentes en el debate que se dio en la Cámara de Diputados en 1950, frente al tratamiento de la Ley 14.007. Por un lado el sector oficialista, encabezados por el diputado Cooke, sostenía que Estado, cultura y pueblo formaban una tríada en la que el primero era quien articulaba las relaciones entre los otros dos, sosteniendo que “sin la acción del Estado, la cultura —que opera, en este contexto, como equivalente de ‘cultura tradicional’— y las Academias, que se designan como representantes de la cultura, se desvinculan del pueblo, y, consecuentemente, de la realidad nacional” (2006: 4). Por el otro lado, en el discurso opositor se puede observar una concepción ahistórica de la cultura asociando la “elevación cultural” a la acción de los intelectuales tradicionales y de las instituciones que los nucleaban, y la cultura aparece vinculada a “la libertad, como precepto creador, desligado de cualquier sujetamiento al contexto socio-histórico en el que se desarrolla” (4).

Por parte del gobierno, la difusión y el acceso a la cultura fue definida como una necesaria “elevación cultural artística” del pueblo, desarrollando aquellas “expresiones que influyan en la conformación del espíritu”, y proponiendo la futura existencia de diferentes manifestaciones culturales “peronistas”, “un arte, una ciencia y una literatura de la Nueva Argentina” (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953: 102-3). Pero por parte de la clase media y alta, fue vista como una “invasión”, retomando la dicotomía entre civilización y barbarie (Avellaneda, 1983). Tal como propone Avellaneda, a partir de la década del '40 hay dos direcciones claras en el plano cultural, la “properonista” y la “antiperonista”. Esta última fue representada por el grupo *Sur*. Por otra parte, los intelectuales properonistas basaron su programa literario y cultural en oposición a este grupo desde las páginas de la revista *Sexto Continente*, pero esta tendencia no tuvo éxito ya que utilizaban las mismas herramientas de trabajo que sus adversarios, empleando una parecida estrategia de autoridad cultural e institucional (Avellaneda, 1983). Sin embargo, las culturas populares se manifestaban a través de los medios de comunicación masivos como la radio o el cine. Al igual que en la literatura, en la danza académica se observa que las formas de la “alta cultura” se mantienen y hay más bien coincidencias, antes que tensiones entre la planificación cultural del gobierno y los

intelectuales de élite. Sólo en la participación de la danza en la cinematografía nacional puede observarse cierto cruce entre las culturas populares y la cultura elitista (Ver Capítulo 4).

2.1 Teatros oficiales

Como expuse previamente, los teatros oficiales formaron parte activa de la planificación cultural a través de la difusión cultural y de la participación en los eventos políticos. Desarrollaré a continuación, un análisis de tres espacios con características diferentes: por un lado, el Teatro Colón y la disputa que suscitaba ocupar este espacio perteneciente históricamente a la élite intelectual; por otro lado, el Teatro Argentino y la posibilidad de creación de nuevas formaciones culturales; y por último, el Teatro Cervantes y su característica de representante de las políticas culturales del primer peronismo. En los dos primeros casos, además, analizaré sus elencos estables de ballet, mientras que en el último sólo habrá difusión de la danza.

En el caso del Colón, no voy a reponer información en detalle sobre su cuerpo estable ya que, como puede observarse en la Introducción y el Capítulo 1, existe numerosa literatura al respecto que compila datos y documentos de este Ballet. Sin embargo, en el caso del Argentino sí me detendré a ordenar y exponer datos para luego analizarlos, ya que el presente trabajo constituye el único hasta el momento que se ha ocupado pormenorizadamente de la historia de su Ballet Estable.

En todos los casos analizo los agentes —los sujetos partícipes de las instituciones y la práctica artística—, los espacios y las formaciones culturales. Éstos últimos muestran otro aspecto de las políticas culturales de este gobierno que consistía no sólo en apropiarse y resignificar las instituciones existentes, sino también crear nuevas. Raymond Williams (2000) explica que en el proceso de “tradición selectiva”, las instituciones formalmente identificables tienen una fuerte influencia pero por sí solas no constituyen una hegemonía, ya que la verdadera condición de ésta es la auto-identificación con las formas hegemónicas. Para lograrla se necesita a su vez de las “formaciones”. Es decir, los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales (Williams, 2000: 139). En este sentido analizo la programación artística de los teatros.

2.1.1 Teatro Colón

En 1857 se inauguró el primer Teatro Colón con la ópera *La Traviata*. Esta construcción fue proyectada por el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini. Fue el primer edificio de Buenos Aires cuya estructura se efectuó totalmente de hierro y se constituyó así en verdadero símbolo del proyecto progresista de la época. Rápidamente, esta institución se estableció como un ámbito privilegiado de reunión social de la élite porteña. Y es allí donde, a partir de 1867 se presentaron los primeros ballets por lo general, por parte de compañías provenientes de Italia y Francia. Así comenzó a configurarse el gusto por las manifestaciones escénicas europeas y sus formas por sobre el circo criollo y el teatro de raíz popular local.

El viejo Colón dio su última función el 13 de septiembre de 1888, cuando, en manos de la Municipalidad se decidió en 1887 la construcción de otro teatro en el terreno que ocupó la primera estación del Ferrocarril Oeste —frente a la plaza Lavalle—, y se resolvió vender el edificio al Banco de la Nación (actualmente aún emplazado allí) (Suárez Urtubey, 1969: 73). En ese momento se inició la construcción del nuevo teatro tal como lo conocemos actualmente, la cual duró veinte años. Este nuevo edificio se inauguró el 25 de mayo de 1908 con la ópera *Aída* de Verdi. Esta fecha representa la estricta relación entre esta institución y el espíritu del Centenario, de la *belle époque* (Sanguinetti, 1967). La construcción del edificio del Colón simbolizó no sólo la preocupación por el goce estético sino “el afán de construir los cuadros para el desarrollo de una existencia convencional en los más altos niveles de lujo” (Sanguinetti, 1967: 71). En el nuevo Colón se hicieron sentir progresivamente las exigencias de un público cada vez más conocedor de las escuelas francesa y alemana, a lo que se añadió la lírica nacional, ya que los contratos municipales de concesión empezaban a incluir cláusulas que establecían la ejecución de obras argentinas (Tambutti, 2011a). Es en este espacio, que se presentó por primera vez, en 1913, la compañía fundante para nuestro ballet, Les Ballets Russes del empresario Serge Diaghilev.

En ese momento el Colón funcionaba entre concesiones a empresarios y la administración pública. Pero en 1931 los ediles porteños decidieron municipalizarlo definitivamente. Cabe destacar que anteriormente, en 1925 la Municipalidad creó los cuerpos estables del teatro: la Orquesta, el Coro, el Ballet y el cuerpo técnico. Y en 1937 se creó la Escuela de Ópera del Teatro Colón.

Durante el primer peronismo, el Ballet Estable del Teatro Colón en su rol de institución oficial, formó parte de la política de democratización de la cultura a través de las funciones para obreros, las funciones al aire libre y la participación en eventos políticos. Si bien este gobierno ha sido acusado de llevar al Colón a la “decadencia artística” (Caamaño, 1969; Sanguinetti, 1967), en el siguiente relato se puede observar que esto no fue así, y que numerosos artistas de fama mundial participaron de este coliseo. Además, se procuró el mejoramiento de los cuerpos estables y sus espectáculos, y se evidencian los lineamientos de las políticas de Estado en el nivel de la programación y las formaciones culturales, coincidentes con aquellos de los Planes Quinquenales.

Agentes

Entre los directores del Colón, cabe nombrar a Cirilo Grassi Díaz como el más relevante de la época. Las referencias a Grassi Díaz y su gestión son variadas y contrapuestas. En su recorrido profesional en el Colón pueden observarse posicionamientos contrarios: hay quienes lo acusan de “fascista” y lo identifican con el peronismo y la “censura”, pero en 1943, fue relevado de su cargo, y luego, durante la Libertadora, ofició de interventor del Teatro. Por ello tomo su figura —que además no ha sido estudiada hasta el momento— como ejemplo de lo que sucedía con muchos agentes culturales de la época, evidenciando que la elección de éstos no era necesariamente doctrinaria, partidaria, ni homogénea, sino que también había continuidades, y elecciones basadas en capacidades técnicas.

Cirilo Grassi Díaz ingresó a este teatro en 1924 como miembro de la comisión administradora, y en 1925 fue nombrado Director Técnico hasta el 22 de mayo de 1929, cuando renunció a este cargo y se puso en su lugar a Rodolfo Franco (Suárez Urtubey, 1969). Durante esta gestión, Grassi Díaz promovió y consiguió la creación del Ballet Estable. Por ello, a menudo es recordado con aprecio por la literatura existente sobre el Cuerpo de Baile, por ejemplo dice Emery al respecto: “La resolución, formación y organización del ballet de nuestro primer coliseo se debe al entusiasmo, la fe y la paciencia de un enamorado de la danza: D. Cirilo Grassi Díaz, varias veces administrador y director general del Teatro Colón, cuyo recuerdo habrá de prolongarse siempre en la memoria de los balletómanos porteños” (Emery, 1958: 169). Del mismo modo lo recuerda el primer bailarín Enrique Lommi en una entrevista personal en la que

me relató sus comienzos en el ballet gracias a la intervención de Grassi Díaz quien, a pedido de Leónidas Barletta²², le insistió a Margarita Wallmann para que le tomara una audición para ingresar al Colón (2015).

Luego, en 1933 Grassi Díaz fue nombrado Administrador General hasta 1943 cuando, tras la Revolución de Junio, quedó en disponibilidad. Sin embargo, en 1946 asumió como Director General del Colón, siendo el primer director durante la gestión del primer peronismo. En 1947 se modificó la organización y funcionamiento del Colón, estableciendo que la dirección y administración estarían a cargo de un Director General directamente dependiente de la Secretaría de Cultura y Policía Municipal, y la dirección artística a cargo de un funcionario con el título de Director Artístico, designado o contratado anualmente por el Departamento Ejecutivo (Suárez Urtubey, 1969). En este contexto, Grassi Díaz fue designado en 1948 como Director General hasta fines de julio de 1949. Luego, en 1952, por ordenanza municipal se reunió en una sola persona los cargos de Director General y Director Artístico, designando en este puesto, a partir de 1953 a Pedro Valenti Costa.

Por último, Grassi Díaz regresó al Colón tras la Libertadora, como interventor, hasta mediados de mayo de 1956 (Suárez Urtubey, 1969). En este marco, relata Carlos Manso (1987: 571-2; 2015) que durante una representación de *Parsifal*, desde las localidades altas arrojaron panfletos contra Grassi Díaz como interventor debido a su previa relación con el peronismo —por haber sido el primer director en 1946—. Estos estaban firmados por el personal artístico, técnico, administrativo y obrero del teatro, “identificado con los ideales democráticos y de dignificación moral que presidió la Gesta Libertadora en esta hora luminosa que vive la Patria”. Luego, en otra función del día 5 de noviembre se repitió la acción con volantes más sintéticos (Imagen 8). Ambos escritos acusan al interventor de “totalitario”, “profesar ideas contra la democracia” —en alusión a aquello expuesto por la Libertadora—, haber estado identificado con la “tiranía peronista”, “fascista”, “fanático”, “pequeño dictador”, “víctima de sus pasiones personales”, etcétera. Esta disputa se enmarca a su vez, en el conflicto entre Grassi Díaz, y Carbone y Ruanova —que desarrollaré más adelante—.

²² Barletta era el director del Teatro del Pueblo, donde trabajaba el hermano de Lommi, y fue incluso quien le insistió a este bailarín para que comience a tomar clases de ballet con motivo de mejorar su asma (Lommi, 2015).

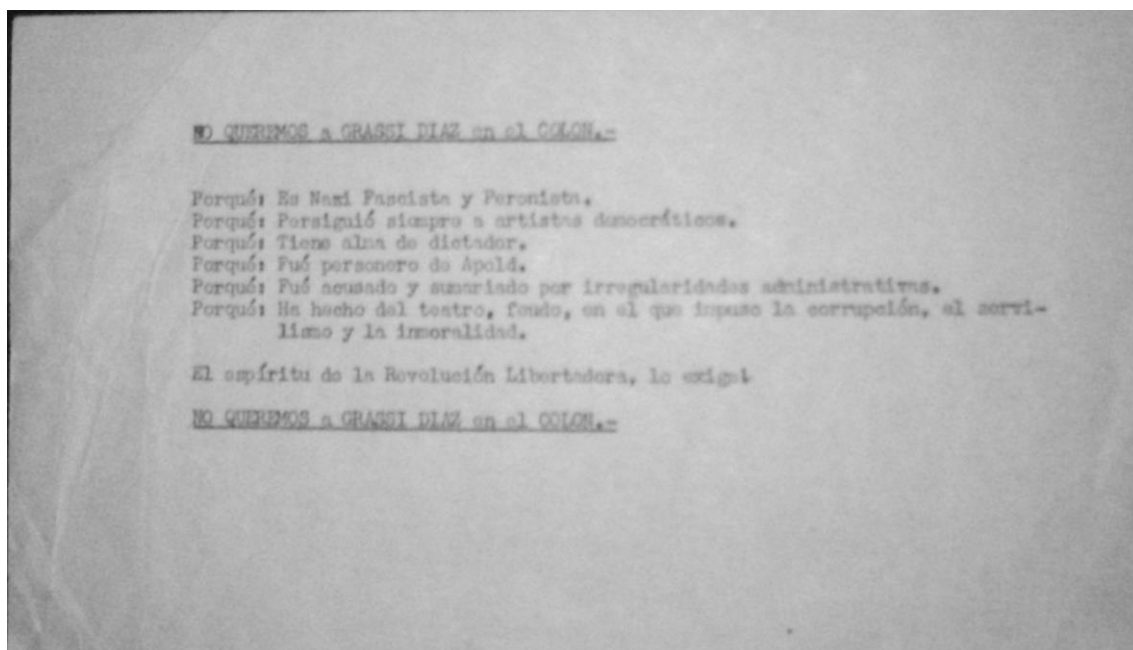


Imagen 8. Archivo personal de Carlos Manso.

Asimismo, la Libertadora investigó a Grassi Díaz y se le abrió un expediente dentro de la “Subcomisión Teatro Colón” que comprendía cuatro aspectos: sus sumarios administrativos, su “actuación política”, su actuación frente al personal del teatro, y su actuación como interventor. Investigaron sus sumarios administrativos (a lo largo de sus más de 30 años de gestión en el Colón), particularmente a raíz de un expediente que se le abrió en 1943 por mala administración del teatro y por regalar entradas, tras el cual no tuvo sanciones y si bien fue separado del cargo, en 1946 se lo reincorporó. Además se lo investigó por su “actuación política”, identificándolo con el peronismo, basándose en dichos y testimonios de diferentes personas quienes lo acusaban de ser amigo de Apold, de ser peronista y de ser fascista y admirador de Mussolini (Vicepresidencia de la Nación-Comisión Nacional de Investigaciones, 1958). También tomaron declaraciones al propio Grassi Díaz quien “admitió” amistad con Apold, y el haber tenido fotografías autografiadas de Perón y Eva, y ante el pedido de opinión sobre el peronismo, contestó que “no es político, pero que en un principio creyó en él como todo el mundo” (Vicepresidencia de la Nación-Comisión Nacional de Investigaciones, 1958: 21). Y si bien sus declaraciones fueron catalogadas de “evasivas”, se le dio la razón a la opinión de los testigos. En cuanto al tercer punto, su desempeño con respecto al personal, entre los testigos aparece el nombre de una de las bailarinas del ballet, Paula Svagel. En este punto, documentaron el rechazo que generó la declaración de Grassi

Díaz como interventor. Sin embargo, en las conclusiones, éste es considerado, a pesar de las “irregularidades”, el más apto técnicamente para desempeñarse a cargo del Colón.

Como puede observarse, este funcionario permaneció en el Colón a lo largo de muchos años y diferentes gobiernos. Fue el primer director del Colón durante el peronismo pero a su vez, siendo el representante de un teatro oficial en disputa en el momento, estaba relacionado con el Teatro Independiente de Barletta. Además trabajó para, y a la vez fue investigado por la Libertadora, mientras el personal del teatro lo acusaba de “peronista”. Considero que probablemente, en todos los casos fue elegido para su puesto por su competencia técnica antes que por su ideología, evidenciando la heterogeneidad y lo complejo de los agentes culturales de la época.

En otro orden de cosas, los directores artísticos varían, así como los directores del cuerpo de baile —Esmeé Bulnes, Michel Borowski, Jorge Tomin— y los directores-coreógrafos del Ballet. Entre estos últimos se encuentran, en orden cronológico: Margarita Wallmann (1937-1947), Bronislava Nijinska (1946-1947), David Lichine (1948), Aurell Milloss (1948), Leónide Massine (1948 y 1955), Ian Cieplinski (1949), Serge Lifar (1950), Tatiana Gsvosky (1950-1955), Alicia Markova (1952), Leónide Katchurovsky (1952), Michel Borowski (1952-1955), Heinz Rosen (1954), y Alicia Alonso (1954), entre otros. Si bien cada uno puso en escena sus propias coreografías o coreografías aprendidas de sus maestros, cabe señalar que la escuela predominante en todos ellos es la misma que fundó nuestro ballet, la de los Ballets Russes, siendo de hecho, muchos de ellos ex-integrantes de esta compañía o de compañías derivadas. Por lo tanto, la tradición balletística que impera es siempre la misma. Sin embargo, es destacable la influencia en la formación de varios de los coreógrafos que vienen a trabajar al Colón, de la escuela de danza moderna alemana, la *ausdruckstanz* o danza de expresión.

Simultáneamente a las visitas de bailarines, coreógrafos y maestros extranjeros, también comenzaron a tomar relevancia los bailarines locales que se iniciaban a su vez, en la docencia y la coreografía. Un ejemplo es Mercedes “Mecha” Quintana, quien fue una de las pocas creadoras mujeres que ya en 1945 escenificó *El Juglar* (Destaville, 2005: 49). Asimismo, en 1947, por medio del decreto 2237 se instituyó en el Colón la cátedra de coreografía y expresión artística con la finalidad de formar coreógrafos argentinos (Mazzocco, 1949). Mazzocco, en su artículo publicado en la revista *Lyra*, “La función cultural del Distrito Federal” (1949), expone el funcionamiento del teatro Colón, el teatro Municipal y la Radiodifusora, en concordancia con la planificación

cultural del gobierno, reclamando que los organismos culturales debían ser dirigidos, sin excepción, por argentinos nativos.

Por último, en cuanto a los bailarines, existieron en esta época grandes figuras del ballet como Olga Ferri, Esmeralda Agoglia, Enrique Lommi, José Neglia, Irina Borovski, entre otros. Muchos de ellos alternaron su carrera en el Colón con el pedido de largas licencias para actuar en Europa o Estados Unidos (Manso, 2008; Destaville, 2005). Lo cual muestra que la comunicación entre ámbitos culturales de la Argentina y otros países, por lo menos respecto a la danza —así como ya lo ha demostrado Clara Kriger (2009) respecto al cine— no era de un aislamiento tal como proponen ciertos relatos, sino que era fluida. Como se puede observar, los artistas extranjeros venían al país, algunos de ellos luego eligieron a la Argentina como su nación; y los bailarines y coreógrafos locales participaban de diversas producciones y compañías extranjeras.

Por otra parte, otros bailarines, muchas veces solistas (un rango menor al de primer bailarín) como Alba Aranova o Arsnova, Ciro Figueroa o Di Pardo, los hermanos Víctor y Beatriz Ferrari, y Adela Adamowa, alternaron sus carreras entre lo “culto” y lo “popular”, participando de comedias musicales, cine y publicidades (Manso, 2008). Esto muestra que existe una diferencia entre las concepciones estéticas de creación de un ballet y los valores e ideología que sustentan estas estéticas, y el campo de los productores quienes no vivenciaban estos recorridos entre la alta cultura y las culturas populares como contradictorios u opuestos.

En cuanto a los agentes, también existe otro aspecto complejo del primer peronismo, poco analizado en profundidad: la censura. Coincidió al respecto con el planteo de Avellaneda quien explica que “Más que a un cuerpo de doctrina censoria o a prácticas coercitivas aplicadas con regularidad, el escritor [el artista] parece haber estado sometido durante la década peronista a un control difuso más o menos efectivo según el poder del rumor o de la noticia informal internalizados en el circuito de autores y editores [en este caso, de gestores, directores, coreógrafos y bailarines]” (1983: 35).

En la danza, existen dos casos emblemáticos en cuanto a la poca información que rodea los “mitos” de censura: el de la maestra y coreógrafa Esmeé Bulnes, y el de la primera bailarina María Ruanova. La primera, conocida maestra y coreógrafa tanto del Colón como del Argentino, fue dejada cesante de su cargo en el Colón entre 1946 y 1947. Según Destaville, en la biografía de Bulnes escribe:

(...) una actitud patriótica de la maestra haya sido malinterpretada cuando pidió para la sala de baile del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico (más tarde Escuela Nacional en la materia) se restituyeran a esa sala los cuadros del General San Martín y de Manuel Belgrano que habían sido retirados para dar paso a otros del presidente Domingo Perón y de María Eva Duarte.

Ese desafortunado incidente empujó a Bulnes a irse definitivamente de la Argentina, a la que no volvió jamás (...) (Destaville, 2010: 49).

Asimismo, cuenta Beatriz Moscheni en su biografía (Manso, 2009) y en una entrevista personal realizada (Moscheni, Pérez y Pinto, 2015), que Bulnes fue separada de su cargo en 1946 cuando tras entrar a la rotonda, su salón de clases en la Escuela del Colón —en la que Moscheni era alumna— y ver que no estaba más el cuadro de San Martín sino el de Perón, exclamó “Yo a este señor no lo conozco”, dio vuelta el cuadro e hizo que las alumnas hicieran la clase de espaldas al retrato. Según Manso (2015), este hecho fue denunciado por la madre de una de las bailarinas. En 1947, ante la ausencia de Bulnes a cargo de la escuela, “un grupo de padres de sus alumnas consiguiendo audiencias que estaban confirmadas con Eva Perón, dirigiéndose a su despacho de la Secretaría de Trabajo y Previsión para solicitarle su reincorporación, acercándose por una y otra vez, nunca fueron recibidos. Comprendimos entonces que su nombre estaba en la ‘lista negra’ —como otros artistas— por delación de gente enemiga muy cercana al Colón” (Moscheni *cit. in* Manso, 2009: 35). No obstante, en ese año Bulnes fue contratada en el Teatro Argentino como directora del Ballet. Además, en 1948 regresó al Colón contratada por Grassi Díaz como docente de la escuela y como repositora del Colón (Manso, 2009: 41). Y será recién en 1951 cuando fue nombrada directora del Balletto alla Scala di Milano (Destaville, 2010). Este momento también está ligado a la censura de acuerdo a la historiografía de la danza: “Alguna difamación, alguna calumnia, alguna ‘movida de piso’, que hacen que en 1951 abandone el país para siempre, radicándose en Italia” (Manso, 2008: 106). Tal como expresa Moscheni, el rumor de que se encontraba en una “lista negra” fue una suposición, y probablemente hayan sido otros los problemas que desencadenaron sus idas y vueltas de esta institución. No hay claridad en los relatos sobre la censura, y en todo caso, no hay documentos que la registren —por lo tanto no fue una “práctica coercitiva aplicada con regularidad”— sino “noticias informales”, tal como plantea Avellaneda.

En el caso de Ruanova, tras su aparición en una fotografía en la despedida de un actor del elenco de *Donde mueren las palabras* —Francisco Petrone—, en la sede del Partido Comunista, el 8 de febrero de 1946 (antes de las elecciones), le prohíben bailar acusada de “contrera” y “comunista” (Consejo Argentino de la Danza, 2003). Carlos Manso expresa que fueron “Grassi Díaz y Apold (marido de la bailarina Adela [sic. Teresa] Goldkuhl (...)), [quienes] exhibiendo la foto del homenaje a Petrone, la han acusado ante Eva Perón de ser ‘judía, rusa y comunista’ (...)” (Manso, 2008: 97). No queda claro si su cesantía fue producida por una “movida de piso” o por algún tipo de postura o expresión política. Sin embargo, también podría haber sido un error administrativo ya que el 25 de mayo de 1946 se publicó a través del periódico *El Diario*, la noticia de que aquellas bailarinas que a esa fecha contaban con veinte años o más de servicio, se les pedía que soliciten su jubilación (Manso, 2008). No obstante, en junio de ese año, las bailarinas Leticia de la Vega, Blanca Zirmaya y Dora del Grande, a quienes aludía directamente el decreto, volvieron al escenario del Colón, mientras que el 15 de octubre les otorgaron la jubilación a los demás bailarines que cumplían con veinte años o más en el elenco. En este grupo se encontraba Aurelio Molina y Vedia, quien había liderado la huelga de 1935, y por ello, se dice que Grassi Díaz lo dejó cesante en “venganza” (Manso, 2008; 2009) —aunque como puede verse, no queda claro que haya sido así—. De la Vega, Zirmaya y Del Grande fueron declaradas en “rebeldía” en el mes de noviembre y jubiladas de oficio. Lo mismo sucedió con Teresa Goldkuhl (esposa de Apold), Eudoxia Schubert, y Lola Segovia, entre otras (Manso, 2008). Lo que evidencia que no necesariamente había favoritismos como se dice.

Luego, según el relato historiográfico, el padre de Ruanova se entrevistó con Eva Perón y le explicó que se trataba de una confusión y ella ordenó que se le devolviera el puesto y no la “persiguiesen” más (Manso, 2008: 101). De este modo, en 1948 anularon su cesantía y Ruanova continuó bailando, lo que muestra lo que Leonardi (2009a) ha analizado en el teatro como un carácter asistemático y endeble que tuvo la censura que se intentó implementar en esta época.

Ahora bien, advenido el golpe del ‘55 se produjo nuevamente una cesantía a la bailarina y su marido por adherentes al gobierno de Perón (Consejo Argentino de la Danza, 2003). Rudy Carbone, esposo de Ruanova, había sido delegado gremial de la Orquesta Sinfónica durante el peronismo (Manso, 2008) y ambos fueron investigados y

citados a declarar por la Comisión Nacional de Investigaciones²³ de la Revolución Libertadora a cargo del contraalmirante Leonardo McLean (Manso, 1987). Al respecto, y como muestra de la persecución sufrida por Ruanova, su marido y muchos otros artistas durante la Libertadora, cabe citar parte del texto titulado “Escupiendo al cielo”, la primera editorial del periódico *El Tábano*²⁴, “Exhortación Periodística en Defensa del Ambiente Lírico Argentino”, que apareció en abril de 1956:

En una extensa nota aparecida en la revista “Esto Es”²⁵, trata María Ruanova, de aparecer víctima del régimen depuesto. No es, en verdad, una postura digna de una artista de su talla. Si bien pudo haber tenido y sufrido algún golpe por intrigas con las figuras máximas del anterior régimen, es innegable que ella supo superar y exceder todo obstáculo. Tan es así que con el Dr. Mario Mende Brun -nombre que resulta una afrenta para la cultura argentina- tenía inusitada gravitación. Y en el Ateneo Cultural Eva Perón, junto a la sufrida e insufrible María Delia Degliuomini de Parodi, dictó cursos de danzas. Y don Eduardo Castillo -aquel presuntuoso aspirante a tendero que el irresponsable Borlenghi llevara a la Dirección General del Colón para agraviar al arte- la contó en sus predilecciones y preferencias. Pero, no hay que inculparla de esa colaboración. No tiene ella la culpa de la inferioridad del ambiente.

²³ La creación por decreto en 1955, de este órgano represivo e inquisidor se encuentra expresada en el *Libro Negro de la Segunda Tiranía*. Entre sus atribuciones se encuentran: “1º Hacer concurrir, incluso con el auxilio de la fuerza pública, y recibir indagaciones a las personas sospechosas o acusadas, como también aquellas que deban comparecer como testigos. 2º Disponer y mantener incomunicaciones y/o detenciones cuando fuera necesario para el mejor éxito de la investigación. 3º Allanar domicilios particulares o establecimientos públicos con auxilio de la fuerza pública, si fuese necesario. 4º Recoger o secuestrar todas las pruebas relacionadas con la investigación, pudiendo incluso examinar y aprovechar, con el fin propuesto, papeles privados de los sospechosos. 5º Dictar medidas precaucionales necesarias para evitar la desaparición de los bienes ilícitamente adquiridos. 6º Intervenir los libros y contabilidades de entidades privadas o públicas cuando tuvieren atinencia con los hechos investigados. 7º Disponer exámenes periciales y todo otro procedimiento técnico que fuese necesario. 8º Obtener de los bancos, agencias bancarias y otras entidades similares, así como de la Dirección General Impositiva y de los registros de la propiedad, la remisión de los antecedentes bancarios, cuentas corrientes, depósitos, cajas de ahorro, liquidaciones de impuestos, inscripciones de dominio, etcétera, que estimen convenientes, pudiendo solicitar también tales informes por la vía correspondiente, de entidades similares existentes en países extranjeros. 9º Extraer las constancias que necesitan de los registros de los escribanos públicos, nacionales o provinciales, sin otra formalidad. 10º Solicitar el auxilio de la fuerza pública, fuera de los casos ya considerados, cuando lo consideren necesario, el que deberá serles prestado de inmediato, cualquiera sea la autoridad a la que se le hubiese requerido” (1958: 8).

²⁴ Según Carlos Manso, este periódico era anónimo pero fue creado por los cantantes Pastor y Gurini, y el periodista Ferioli (1987: 585).

²⁵ Hacen referencia a la entrevista otorgada por Ruanova el 13 de diciembre de 1955 en la que relata su cesantía de 1946 (Manso, 2008).

María Ruanova ya conquistó su puesto en el arte. Ya ganó su ubicación en la enseñanza. Su jubilación obtendría el aplauso unánime del ambiente y serviría para demostrar cómo los artistas pueden retirarse a tiempo. Ella ha conquistado ese derecho al descanso. Lo ha conquistado y le debe ser reconocido sin dilación alguna. La Municipalidad debe ser generosa y tomar la iniciativa (*cit. in* Manso, 1987: 582).

Como puede verse, durante la Libertadora sí había un organismo oficial encargado de la censura y la represión, y en este contexto Ruanova fue investigada por peronista y cesantada. Recién en 1958 retomó la docencia en la Escuela Nacional de Danzas, y en 1968 pasó a dirigir el Ballet Estable del Colón.

Programación

El Colón va a mantenerse como el representante de las formas de arte escénico de la clase alta —óperas, sinfonías y ballets, de procedencia extranjera en su mayoría—. No obstante, lo que se produjo fue un mayor acceso de las clases media y baja al consumo de estas producciones, ya que el propósito de las políticas culturales del primer peronismo era la “elevación cultural” del pueblo a través de la democratización. Tal como se lee en un programa de mano del Teatro Colón:

El Poder Ejecutivo se propone enaltecerla y elevar en todo momento el nivel cultural del pueblo argentino, basándolo en las dos formas fundamentales mediante las cuales un país le acumula y perfecciona: la cultura adquirida por tradición, cuyos principios se remontan a los orígenes de la cultura europea, transmitida por los conquistadores e influida por elementos autóctonos, y la cultura de tipo universal adquirida en los diversos centros de enseñanza (Perón, 1947a).

Por otra parte, bajo la adhesión al SPQ, se profundizó en la programación de piezas de origen español o folklórico argentino. Pero estas manifestaciones siguieron siendo parte de las formaciones de la “alta cultura” ya que las obras de tipo nacionalistas continuaban el modelo de las del ‘30, y si bien son piezas que incluyen

temáticas y formas del folklore, su estructura general es la música sinfónica, óperas y ballets. Además, las compañías folklóricas estilizaron las danzas argentinas²⁶.

Espacios

Las políticas implementadas promovieron el mayor acceso al consumo de bienes culturales por parte de la clase trabajadora, determinándola como un “consumidor cultural” (Leonardi, 2012), otorgando a las masas el ingreso a los ámbitos que anteriormente se establecían como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas, entre ellos el Teatro Colón. En este sentido, si bien la programación no se modificó necesariamente, ni tampoco los agentes del teatro, sí cambió el alcance de este Ballet, constituyendo aquí su carácter popular. Así lo expresa el boletín gubernamental editado por la Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión, titulado *Cultura para el pueblo*. Bajo el subtítulo “Concepto de cultura popular” define a esta como: “darle al pueblo todo lo que antaño estaba reservado para los círculos pudientes y estimular la personalidad nacional (...)” (s.f.: 33). Y en este sentido explica las políticas aplicadas al Colón:

Los artistas de mayor fama mundial han actuado en este coliseo y, en su turno, se fué [sic] creando un pernicioso clima de “élite” estimulado por una aristocracia en condiciones de poseer costosos abonos. La revolución peronista termina con estos privilegios y abre las puertas del teatro Colón a las clases humildes, dedicándoseles funciones especiales y gratuitas para los gremios. De esta manera el valioso caudal artístico que otrora sólo podía gustar un círculo reducido transcurre entre todos los espíritus sin indagar las posibilidades económicas de cada uno. Ballets, óperas, el arte lírico en suma, con los más notables intérpretes de la época, quedan por fin al alcance del pueblo (*Cultura para el pueblo*, s.f.: 47).

Con el mismo fin se implementaron las funciones al aire libre, sean estas durante actos conmemorativos y políticos, o en las temporadas al aire libre durante el verano. Por lo tanto, si bien se mantiene como escenario principal el Teatro Colón, se sumaron los escenarios al aire libre como el Teatro del Lago de Palermo, la Sociedad Rural

²⁶ Abordaré esta temática en profundidad en el Capítulo 3.

Argentina, el Parque Patricios, el anfiteatro del Parque Centenario y el Museo Saavedra (Imagen 9), así como los espacios públicos como calles o plazas durante actos políticos —como es el caso de la presentación de la obra *Electra*—.

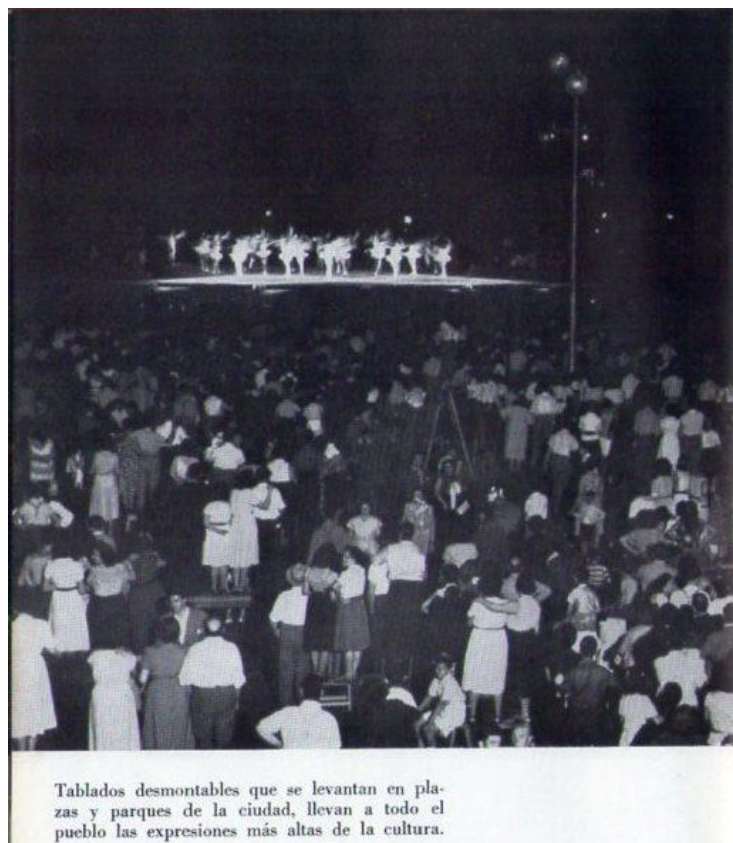


Imagen 9. Presentación al aire libre del Ballet Estable del Colón (*El Teatro Colón*, 1954).

En estos escenarios, durante la temporada estival, el Ballet Estable del Colón representaba los éxitos del año anterior (Imagen 10). Es decir que las obras se estrenaban en el Colón en funciones de abono y en el verano del año siguiente se mostraban de forma libre y gratuita para las clases populares. Además cabe destacar que, en cuanto a la sociabilidad generada por el teatro y su ballet, las clases altas y las populares continuaban separadas, ya que los públicos no se mezclaban, manteniendo cada uno su espacio dentro del teatro y de su programación. Recuerda Moscheni una de estas temporadas (1952-1953):

Después de nuestras merecidas vacaciones, la temporada del Colón al aire libre la realizamos entre el Parque Saavedra y el Parque Patricios, debido a que no estaba habilitado el nuevo Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario. Y comenzaron las dificultades con el clima. A veces

patinábamos en el piso mojado, o aún húmedo, y hubo caídas y risas. Entonces nos mandaron confeccionar torsos de lana color carne para usarlas las noches de mucho frío. Las colocábamos bajo del ‘tutú’ y quedábamos horribles, parecíamos que habíamos engordado. El público igual nos aplaudía y no les importaba el clima, querían que continuáramos bailando aunque lloviera, pero...a las primeras gotas, los músicos ‘ponían violín en bolsa’ y adiós función (*cit. in* Manso, 2009: 53-4).

También Carlos Manso, como espectador, describe estas temporadas:

Las temporadas de verano al aire libre en los jardines de Palermo siguen siendo predilectas de un público popular y de clase media, que exterioriza su agrado colmando las precarias instalaciones —con duros asientos de tablitas horizontales de madera—; a muchas personas se las ve llevando pequeños almohadones para clamar sus asentaderas (2008: 103).



Imagen 10. Fotografía del Ballet desde el escenario, durante una función al aire libre (*El Teatro Colón*, 1954).

Estas funciones fueron planteadas como un “triunfo” de las políticas culturales del primer peronismo, particularmente respecto a la educación cultural de los niños y niñas (Imagen 11):

Mueve a emoción observar la afluencia de familias de origen humilde que brindan a sus pequeños la oportunidad de abocarse a espectáculos de arte de alta jerarquía, que en otros tiempos fueron privativos de los privilegiados del dinero, y hoy de los elegidos del espíritu justicialista de Eva Perón y el General.

Es un triunfo más de la Cultura Peronista, que es fundamentalmente cultura al servicio del pueblo [Subrayado en el original] (*Mundo Peronista*, 1952: 40).



Imagen 11. (*El Teatro Colón*, 1954).

Es debido aclarar que estas funciones ya se realizaban durante la década de 1930. En 1934, por primera vez, se realizaron durante los meses de verano un concierto sinfónico y seis espectáculos coreográficos en los clubes River Plate y Boca Juniors — una función en cada uno—, y en las instalaciones de los Jardines de Palermo frente al Monumento de los Españoles. Esta experiencia se repitió en 1935 con seis espectáculos de danza, uno en Boca y los demás en la Sociedad Rural Argentina. Recién a partir de 1936 y 1937 se puede hablar de verdaderas temporadas estivales ya que contaban entre 40 y 60 funciones en los Jardines de Palermo —entre 1936 y 1939— o en la Sociedad Rural —a partir de 1940 hasta 1952— (Caamaño, 1969). Si bien este aspecto es una continuidad antes que una ruptura con lo existente, y estas funciones continuaron tras la caída de este gobierno, la diferencia reside en que durante el primer peronismo existen políticas culturales que planifican, organizan y promueven estas temporadas estivales para públicos populares, las cuales además, resultan cuantitativamente más numerosas que las anteriores del '30. Durante el primer peronismo, las funciones formaban parte fundamental de la planificación cultural, y para ello se inauguró en 1953 el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario, un espacio exclusivo para estas representaciones al cual le dedico un apartado más adelante.

Con esta finalidad de difusión y de federalización, el Ballet también participó de numerosas giras por las diferentes provincias de la Argentina. Por ejemplo, Moscheni (*cit. in* Manso, 2009) recuerda que en 1948, realizaron una gira oficial para asistir a “La Fiesta del Algodón”²⁷ en el Chaco (Imagen 12), a la cual viajaron en barco por el río Paraná; en 1952 actuaron en el Teatro San Martín de San Miguel de Tucumán; en junio de 1953 actuaron en Mar del Plata, presentándose también para la delegación de la C.G.T.; y en 1954 viajaron a Mendoza, participaron del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y se presentaron en Baradero (provincia de Buenos Aires) —a partir de esta presentación ella consiguió trabajo allí, fundando en ese año, la Escuela de Danzas de Baradero, lo que muestra cierta descentralización y federalización de la danza surgida como consecuencia de la democratización cultural—. Recuerda la bailarina sobre las funciones de difusión cultural:

²⁷ Esta fiesta fue creada en 1947 por la planificación cultural del primer peronismo. Hasta el momento sólo existía la Fiesta de la Vendimia en Mendoza —que recién en este período pasó a ser Fiesta Nacional—, y la administración peronista logró que otras provincias sigan el modelo cuyano de celebración en torno a la economía regional (Chamosa, 2012: 124).

(...) aquí todos trabajábamos gratis. Fueron años en que en muchas ocasiones bailábamos para los gremios, que ya se mostraban poderosos en el teatro y decidían todo, bailando en el Colón como en las plazas, en los parques de Buenos Aires, en las calles, en escenarios precarios que preparaba ‘Festejos y Ornamentaciones de la Municipalidad’. Esa era nuestra contribución y los gremios muy agradecidos, porque eso no se pagaba aparte. Desde el Colón nos llevaban en ómnibus, ya caracterizadas y vestidas con el vestuario correspondiente y, en el mismo vehículo debíamos cambiarnos para los distintos ballets. En muchas ocasiones, los muchachos que bailaban con sus mallas blancas, ajustadas, recibían silbidos y gritos con insultos groseros. En una ocasión, los agresores fueron perseguidos por los bailarines, volaron trompadas y todos fueron a parar a la comisaria (Moscheni *cit. in* Manso, 2009: 54-5).



Imagen 12. En cuclillas: Etelvina Ortega, Delia Fernández, Elena Pérez, Irma Carillo, Susana D’Este. De pie: Adela Guglielmino, Norma Fontela, Marcela Calvo, Esther Lisogorsky, Isabel Admella, Beatriz Moscheni, Hilda Yussem, Blanca Lemos y Eliseo Pinto. Gira al Chaco, 1947 (Manso, 2009).

En conclusión, en el análisis del Teatro Colón y su Ballet Estable, se observa que los preceptos culturales que los guiaron desde su creación, no se modificaron durante el primer peronismo. Continuaban siendo los preceptos de la “alta cultura” y de la élite porteña que miraba hacia Europa. Si bien ingresó el folklore y las manifestaciones de corte nacionalista, lo hicieron pasadas por el tamiz de lo “universal”. Claro que esto no se contradecía con la concepción de cultura promovida por parte de la planificación cultural estatal, ya que ésta radicaba en la “elevación cultural” del pueblo a través del consumo de bienes culturales que anteriormente les eran negados. En este

sentido, se llevaron a cabo las políticas de “democratización” de la cultura a través de las funciones al aire libre y las funciones para obreros en el Colón, pero los públicos (los habitués al Colón con abono fijo y los nuevos ingresantes) y por lo tanto las clases sociales, continuaron separadas.

2.1.2 Teatro Argentino de La Plata²⁸

En el marco de una ciudad recientemente fundada, La Plata, que fue diseñada y construida como una continuidad del proyecto civilizatorio del liberalismo, y donde se emplazó una sociedad heterogénea, en 1885 se conformó por parte de un grupo de vecinos notables, la Sociedad Anónima Teatro Argentino. Éstos habían adquirido un terreno con el fin de fundar el Teatro Argentino, una sala que superaría al Politeama Olimpo ya que esta última ya no era considerada como representativa del consumo cultural de la clase alta. En efecto, a partir de la crisis económica de 1890 la zona en la cual estaba emplazada, no pertenecía exclusivamente a la élite platense sino que era frecuentada por vendedores ambulantes, prostitutas y sectores populares en general. Posteriormente el Politeama Olimpo fue adquirido por la familia Podestá quienes lo convirtieron en el teatro-circo denominado Coliseo Podestá, pasando a pertenecer completamente a los sectores medios y bajos (Di Sarli, 2014).

Fue así como el Teatro Argentino inauguró sus actividades el 19 de noviembre de 1890, en el octavo aniversario de la ciudad, con la ópera *Otello*. A partir de ese momento, este espacio se estableció como el representante de las formas del arte escénico afines al gusto de la clase alta: óperas, operetas, ballets y zarzuelas, de procedencia extranjera en su mayoría.

Luego, a causa de problemas financieros de la sociedad propietaria, en 1937 tomó posesión de la sala el gobierno provincial, constituyéndose a partir de ese momento como una institución cultural de carácter oficial. Tras una profunda refacción del edificio, las autoridades vieron la necesidad de crear una estructura que le permitiera montar íntegramente sus propios espectáculos y es por ello que se creó la Orquesta y el Coro Estables en 1938 y ocho años más tarde, bajo la gestión de Horacio González Alisedo, el Ballet Estable.

²⁸ En el marco del libro *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*, dirigido por Yanina Leonardi (2015), he publicado un análisis general del Teatro Argentino. Aunque allí no me dediqué al análisis del Ballet Estable, resulta un estudio preliminar necesario para el presente apartado.

Debido a que abordo un caso complejo entre lo artístico y lo socio-político-cultural, considero que existen dos posibilidades de periodización. Por un lado, lo que se puede considerar como los posibles cambios artísticos o estéticos, es decir, trabajar en base a los cambios de directores y coreógrafos del Ballet. De este modo se pueden capitular, sólo entre 1946 y 1948, las direcciones consecutivas de Giselle Bohn, Esmeé Bulnes, Michel Borowski y Aurél Milloss, entre otros. En este sentido considero que la periodización no sería fructífera ya que los diferentes coreógrafos se sucedieron rápidamente sin que esto significara un verdadero cambio en las formas de representación artística. Por otro lado, es posible regirse por los cambios a nivel macro del teatro, es decir, los cambios en la gestión del mismo. En este sentido se pueden distinguir cinco etapas: la dirección de Horacio González Alisedo (1946-1948); la gestión de Fernando J. M. Varela (1948-1952); la de Héctor Iglesias Villoud (1952-1953); Sebastián Lombardo (1953-1955); y por último los dos directores que se sucedieron rápidamente en 1955, Vicente La Ferla y Pedro Mirassou. Debido a que el presente análisis comprende los aspectos artísticos y político-sociales del Ballet, tomaré aspectos de ambos, pero como periodización elijo seguir la segunda ya que existen cambios sustanciales en las políticas culturales, mientras que en cuanto a lo artístico, en un nivel general, se mantiene una estética similar. Como característica dominante de las gestiones de las distintas figuras que dirigieron el teatro se puede señalar su inscripción en el proceso de democratización de la cultura. Por un lado, observo la búsqueda de “elevar” culturalmente al pueblo, haciendo funciones populares de óperas, ballets y música sinfónica —todos estos representantes de los gustos de la clase alta—, y por el otro, la descentralización de la cultura, llevando espectáculos a las distintas provincias del país o en la misma ciudad a partir de las funciones al aire libre.

Fundación del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata bajo la dirección de Horacio González Alisedo: 1946-1948

En 1946 Horacio González Alisedo asumió como interventor del Teatro Argentino, consolidándose como Director en 1947. González Alisedo fue un cantante, registro de bajo, con extensa intervención artística (Imagen 13). “De voz caudalosa y bien timbrada, se ha destacado de igual modo en obras de teatro como en el género de cámara. Actuó en numerosas temporadas en el Teatro Colón; [y] realizó conciertos en instituciones culturales” (Schiuma, 1956: 285). Las características generales de su

gestión fueron, por un lado, la creación de infraestructura del teatro para posibilitar la producción íntegra de espectáculos y no siempre traerlos del Colón o de otros países; y por el otro, profundizar en la difusión de las obras, hacia los sectores que no accedían habitualmente al teatro ya sea por una cuestión de *habitus* —respecto a los habitantes de la ciudad de La Plata— o por encontrarse a grandes distancias de la sala. En estos casos el Argentino comenzó a ir hacia ellos, al interior de la provincia de Buenos Aires e inclusive a otras provincias.



Imagen 13. Horacio González Alisedo (Anónimo, 1946).

González Alisedo inició modificaciones a nivel arquitectónico y técnico. Por ejemplo, hasta el momento el Teatro contaba con un solo puesto de maestranza: un electricista; y se crearon las secciones de sastrería, utilería, maquinaria, zapatería, electricidad, y calderas, además se reforzó la sección de escenografía que contaba con el trabajo de un solo escenógrafo. Asimismo, en 1946 se fundó el Ballet Estable²⁹. A propósito, señala el director del teatro en una entrevista periodística, los motivos de tal emprendimiento:

²⁹ Existe un precedente en 1944 de una función denominada “Clase Espectacular”. Luego, en 1946 se denominaba como Cuerpo de Baile al grupo primigenio de bailarines dirigidos por Giselle Bohn, siendo reconocidos como Ballet Estable recién en 1947, cuando realizarán su primera función. De todos modos adopto el año 1946 como la fecha de inicio del Ballet ya que es la usualmente utilizada y convenida como fecha de inicio del mismo.

Teniendo un conjunto de personal artístico y técnico bien organizado se podrá utilizarlo en el interior de la Provincia y si es preciso en todo el territorio de la República, así solamente puede elevarse [sic] el nivel cultural del país llevando a las poblaciones del interior el exponente de toda la actividad artística que hasta la fecha ha sido privilegio exclusivo de las grandes ciudades, me refiero a la Capital Federal y a ésta (Anónimo, 1946).

Estas declaraciones evidencian el perfil que va a tomar el Teatro Argentino durante el periodo del primer peronismo, profundizándose con las sucesivas gestiones —especialmente con la de Varela—. Este perfil ejemplifica adecuadamente la democratización de la cultura tal como se la proponía la planificación cultural de este gobierno: por un lado, la “elevación cultural del pueblo” y por el otro, la descentralización de la cultura, llevando espectáculos al interior del país. Al respecto cabe destacar las funciones que realizaron los cuerpos estables del Teatro Argentino en las diferentes provincias. La primera gira provincial que realizaron fue a Bahía Blanca en noviembre de 1947 (Imagen 14). Comenta al respecto un artículo del periódico *El Laborista*: “Se trata pues de un esfuerzo que debe ser imitado ya que el Teatro Argentino concurre a las ciudades del interior con todos sus elementos de Artistas, Coro, Baile y Orquesta además del personal de Maestranza y del patrimonio que se adquirió durante esta temporada” (*El Laborista*, 1947b).



Imagen 14. *El Argentino*, 12 de noviembre de 1947.

El Ballet Estable de este teatro responde al propósito de democratizar la cultura, creándose no sólo para suplir la necesidad de bailarines para las óperas —como señala Enrique Destaville (2008)— sino como parte de un proyecto institucional que quedará explicitado a lo largo de su desarrollo. Para ello se contrató como coreógrafa en primer lugar a Giselle Bohn, quien anteriormente dirigía el “Ballet Buenos Aires”. Aunque prontamente fue remplazada por Esmeé Bulnes, quedando Bohn como asistente de dirección.

Cabe señalar que será recién bajo la dirección de Bulnes que se efectuará el primer espectáculo íntegramente de ballet, ya que hasta el momento el cuerpo de baile solo intervenía en las danzas de las óperas. Esta primera función del Ballet Estable se llevó a cabo el 11 de octubre de 1947 a las 18:30 horas —no en un horario central pero a pesar de ello a sala llena, según las noticias de la época—. Para la misma, Bulnes montó *El Espectro de la Rosa* —según su discípulo Delfino Larrosa, su “caballito de batalla” ya que el mismo Michel Fokine le había enseñado esta coreografía, durante su estadía en Buenos Aires en 1931 (*cit. in* Destaville, 2010: 67)—, *Las Sílides* también de Fokine, y *Valses Nobles y Sentimentales* con coreografía de la propia Bulnes. Para este

programa de apertura la coreógrafa invitó a participar junto al Ballet Estable a los solistas Wasil Tupin, Beatriz Durand y Alba Lutecia (Alba Conllo). Logrando según los artículos periodísticos de la época, un muy buen recibimiento por parte del público. De este modo inició sus actividades el Cuerpo de Baile, continuando luego con dos funciones para los obreros.

La primera de estas funciones de difusión cultural fue el 12 de octubre de 1947, constituyendo una función para los gremios obreros en conmemoración del denominado en ese momento “Día de la Raza”. Sin embargo, este espectáculo fue llevado a cabo por figuras del disuelto Ballet Italiano —la Scala de Milán y Real de Roma— y del Cuerpo de Baile del mismo, como artistas del Teatro —posteriormente varios de estos bailarines pasarán a formar parte del Ballet Estable del Teatro Argentino—. En esta ocasión representaron las danzas: *El Sacamuelas*, *Danza del Fuego*, *Flirtation*, *Escena de la Calumnia* de la suite *Las bodas de Rosina*, *Danza de Salomé* y *El Hada de las Muñecas*. Cabe reponer lo dicho acerca de esta función en los periódicos del momento ya que muestra la finalidad de este tipo de espectáculos así como la importancia otorgada a la función social y política de los mismos:

Esta función corresponde al ciclo de actos artísticos que viene cumpliendo el P. E. bonaerense, para difundir entre la masa de trabajadores las altas expresiones del arte (*El Día*, 1947a).

Continúa así con el plan de difusión cultural y el acercamiento de todas las masas al primer coliseo provincial, que está empeñado en la jerarquización de todos los espectáculos que se realizan (*El Plata*, 1947).

A la función asistieron, como era costumbre en estos casos, el gobernador de la provincia, el coronel Domingo A. Mercante junto a otros funcionarios. Ocupando el primero el lugar de protagonismo en las reseñas periodísticas del evento, en las cuales se repiten párrafos de forma idéntica, lo que permite pensar que existía algún documento de difusión oficial que planteaba los términos del evento y del cual los periódicos copiaron párrafos o ideas para sus crónicas. Comenta el periódico *Democracia* en el artículo titulado “Mercante Dedicó una Función Artística a los Trabajadores. Es Plausible la Iniciativa del Gobierno”:

Es digno de destacar el gesto del coronel Mercante, ya repetido en otras oportunidades, por intermedio del cual evidencia que no solamente trabaja con el noble y humano afán de lograr el bienestar material de los obreros, sino que, también, lucha por las conquistas del espíritu. Estas funciones gratuitas y dedicadas a los obreros habrán de repetirse por todo lo que ello implica en la cultura de los pueblos (*Democracia*, 1947).

Del mismo modo expresa *El Laborista* en la crónica titulada “El coronel Mercante ofreció a los obreros una función de excepcional jerarquía”:

De nada valdría a los pueblos ser inmensamente ricos en materia si es inmensamente pobre de alma, de inquietudes intelectuales. Los pueblos que sólo acumulan bienes materiales son abúlicos y propensos a lo mezquino, a una marcha por senderos áridos e híbridos, por más que la senda esté afirmada en aurífero metal. El camino hacia el mañana debe ser claro y diáfano, blanco y puro donde esté latente un sincero y fraternal abrazo de solidaridad humana. Debe comprenderse la vida en toda su belleza y nada más indicado que el arte en su más alta expresión de [palabra ilegible] artística para lograr la perfección espiritual del individuo (*El Laborista*, 1947a).

Como es posible observar en estos documentos, el Ballet Estable formó parte del proyecto de democratización de la cultura desde sus inicios, abriendo a los distintos sectores de la población una institución que pertenecía a la “alta cultura”. En este sentido, ese año se realizaron otras dos funciones del mismo tipo en las que participó el Ballet. La primera se efectuó el 16 de octubre con motivo de evocar y conmemorar los episodios de la Revolución de Junio. En esta ocasión se presentó la obra de propaganda creada exclusivamente y titulada *Un Pueblo Libre* (Cadús, 2015).

La siguiente función de estas características fue la que finalizó la temporada del teatro. Consistió en una función benéfica auspiciada por Elena Caporale de Mercante a beneficio del Club de Madres y se realizó el día 11 de diciembre de 1947. En esta oportunidad actuaron por primera vez los bailarines italianos junto a los de La Plata presentando *El Hada de las Muñecas* y *La Fata delle Bambole* (*El Día*, 1947b).

El año 1948 inició su temporada con tres acontecimientos a destacar. En primer lugar, a fines de febrero y con funcionamiento efectivo a partir del 1º de marzo, se creó

la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Argentino, también con dirección de Esmeé Bulnes. La misma formaría a los futuros miembros del Ballet Estable, quienes ingresaban a la Escuela entre los 8 y los 12 años. Del mismo modo, se abrió la Escuela de Danzas argentinas, para niños y adultos, con dirección de Guillermo Teruel, iniciando sus clases el 26 de abril de 1948.

En segundo lugar, se constituyó en febrero de este año el gremio de los Cuerpos Estables del Teatro Argentino, cuyos primeros delegados fueron: por el coro, Elías Muñoz; electricidad, Domingo D'Angelo; maquinaria, Ildefonso Gausi; directores y maestros, Armando Di Giovambattista; administración, Nélida Ferreyra; intendencia, Carlos Coriolano; ballet, Sabino Rivas; peluquería, Nélida E. Arancibia; escenografía, Héctor Dauguet; orquesta, Cesar Gola; sastrería, Julia Elizondo; y utilería, Domingo Bigoglio (*Clarín*, 1948). Este proceso de sindicalización constituye un hecho relevante ya que reconoce como trabajadores a los artistas.

En tercer lugar, se llevaron a cabo las primeras funciones al aire libre. Si bien las mismas se proyectaron para realizarse en el Anfiteatro Martín Fierro del Paseo del Bosque —donde luego se presentarán durante la temporada estival todos los cuerpos estables—, el mismo aún no se encontraba finalizado. Por ello las primeras funciones al aire libre de los Cuerpos Estables del Teatro Argentino se realizaron en la plaza Moreno, en horario nocturno, a partir de la segunda quincena de febrero y hasta fines del mes de marzo. Allí, los objetivos de las políticas culturales del primer peronismo se hacían evidentes, por ejemplo, el siguiente artículo periodístico bajo el título de “Serán espectáculos de alta jerarquía los que se darán en la Plaza Moreno” y el subtítulo “Pueblo y Arte”, expresaba:

Con el ofrecimiento de esos espectáculos de alta jerarquía artística se cumplirá una vez más el propósito gubernamental de acercar al pueblo a las más puras manifestaciones del arte. La acción cultural del gobierno del coronel Mercante sigue siendo así intensa en beneficio del pueblo trabajador, el que no tiene por que [sic] estar privado de las realizaciones que atañen al espíritu y a la belleza. Por lo demás, con tales espectáculos, se brindará a nuestro pueblo, que con tanto afán labra la grandeza de la patria, momentos de sano esparcimiento (*El Plata*, 1948).

En estas funciones se presentaba un variado repertorio donde compartían el escenario —aunque nunca en la misma fecha— óperas y ballets, sainetes y títeres. Sin embargo, en esta primera instancia los espectáculos aún mantenían su lugar en programas separados y ello causó reacciones divergentes, como la opinión versada en el siguiente artículo periodístico del diario *El Día* titulado “Excelente iniciativa cultural”, en el que se aboga por una propuesta ecléctica como método de progresiva educación:

El folklore, el repertorio ligero y las partituras clásicas, hábilmente combinados en la sucesión recital, transmiten a los auditorios impresiones estéticas que van modelando la sensibilidad e influyen, incluso, en la definición de los caracteres por la honda sugestión de sus acordes. Desgraciadamente, estas expresiones del arte están circunscriptas a ambientes relativamente pequeños y de ellas se puede disfrutar sólo a alto precio, mientras se propalan piezas disonantes o chabacanas, de resultado cultural totalmente negativo. (...) Es preciso, por lo pronto —sin que la observación importe una crítica—, reajustar la confección de los programas, desistiendo de la uniformidad lírica para imponer un concepto más ecléctico, que sin rebajar el nivel de los espectáculos, haga que los mismos estén al alcance de la mayoría del público y aumente, si es posible, su atracción. Debe considerarse que los conciertos no van exclusivamente destinados a quienes ya poseen una cultura musical refinada, sino a formar adeptos a una disciplina espiritual que no se adquiere hasta después de una maduración perceptiva e interpretativa gradual (1948a).

Finalmente, continuando con la cronología, a fines de marzo de 1948 por decreto del Poder Ejecutivo el Teatro pasó a la Secretaría de la Gobernación, quedando en la dirección común a la de Prensa y Radiodifusión. Luego, a pocos meses de iniciar la temporada oficial del Teatro —la cual comenzó el 3 de abril—, a mediados del mes de julio, separaron del cargo a González Alisedo nombrando en su remplazo a Fernando Varela, quien era en ese momento el director de Radiodifusión de la Provincia.

La gestión de Fernando José María Varela: 1948-1952

El 17 de agosto de 1948, fue designado como Director Fernando Varela, quien a partir de ello, abandonó sus funciones en Radiodifusión. Además, desde octubre de este año, Cirilo Grassi Díaz fue nombrado por el gobierno provincial bonaerense como

asesor técnico del Argentino, manteniendo su cargo de Director General en el Teatro Colón. Fernando Varela (Imagen 15) fue descripto como “el director más joven del mundo de un teatro lírico” —tenía 28 años cuando asumió el cargo—, y según un artículo periodístico del diario de la ciudad de Mar del Plata *La Capital* (1950), era un

Periodista múltiple, desempeñó tareas de cronista, reportero, editorialista y hasta tipógrafo en el Diario Sirio-Libanés, siendo gerente de la revista “Sintonía”, director de la emisora “La Voz del Aire”, publicista con agencia propia y locutor en importantes emisoras del país (...) En 1946 fue nombrado Secretario General de Prensa y Radiodifusión, y más tarde director de la misma repartición, ocupando también el cargo de director general de Espectáculos Públicos (...)



Imagen 15. Fernando Varela. *Sintonía*, diciembre de 1949.

Desde sus inicios, la gestión de Varela fue destacada por la eficiencia y la cantidad de espectáculos producidos, signándola como la más prolífica de la época en materia cuantitativa. A lo largo de sus años de gestión se publicaron varios artículos periodísticos que destacaban la cantidad de funciones llevadas a cabo por el teatro. Por ejemplo, a tres meses de su asunción el diario *El Argentino* (1948b) publicó un artículo titulado “Las cifras refirman el apoyo público al esfuerzo del T. Argentino”, cuyo copete remarcaba “Se realizaron 38 espectáculos en Noventa días”, los días que llevaba Varela a cargo del teatro. Además existió una cierta voluntad comparativa y despectiva

hacia la gestión anterior. Es decir, que pareciera haber una intención, por lo menos desde la prensa y la difusión del teatro de destacar a Varela por su trabajo cuantitativamente productivo.

Esto a su vez da indicios acerca del tipo de dirección llevada a cabo, y las diferencias entre ésta y la de González Alisedo: una más preocupada por lo concerniente al nivel artístico del teatro y otra más orientada hacia la administración y producción de obras. Quizás esto haya sido así por las características biográficas de cada director, viniendo el primero del ámbito del arte mientras que el último provenía de la prensa. No obstante, no quiero decir con esto que Varela no se haya ocupado de la calidad artística de los espectáculos, sino que remarco lo que considero que fue el lugar donde se puso el acento en cada gestión.

Este cambio en la elección del director, en base a su currículum, pasando de un experto en el área artística a otro tipo de experticia relacionada con la prensa y la difusión, no resulta llamativo ya que tal como desarrolla el historiador Oscar Aelo (2012), las características de la gobernación de Mercante y su equipo de funcionarios eran la “racionalización” y la “coordinación” del aparato del Estado bonaerense que perseguía adecuar los medios disponibles para alcanzar eficiencia en la administración pública. En este sentido, Varela es una muestra de estas características y así fue visto por la gobernación. Cabe reponer al respecto, las palabras vertidas en una revista bajo el título “El Teatro Argentino simboliza nuestro espíritu de paz y afán de cultura”:

Como no podía ser de otro modo, la corriente innovadora, progresista y de inquietud patriótica que alienta al primer mandatario de Buenos Aires, lo ha llevado a superar todos los inconvenientes que se han ido presentando paulatinamente, para dar a su pueblo el nivel cultural a que tiene derecho. La obra constructiva cumplida, de la que damos un aspecto en las líneas que anteceden, demuestran bien a las claras cuan poderosa es la corriente anímica que impulsa al gobernante que ha conseguido transformar la estructura interna del Teatro en toda su integridad. Para ello, ha contado con la valiosa actuación del director general, señor Varela, alma mater, de cuanto se ha hecho, pero intérprete sincero y leal de los anhelos del general Perón, concordados con los del coronel Mercante. Inspiración del líder de la Revolución y del gobernador, es la que se ha traducido en la presentación de espectáculos de enjundia artística, a precios que están al alcance de los presupuestos más modestos, como son los de los obreros, empleados y en

general, gente de trabajo humilde, pero honesto y progresista, a todos los cuales han llevado la savia vivificante de la cultura que enaltece el nivel intelectual popular, olvidada hasta ayer incomprensible e imperdonablemente (*Panoramas*, 1951).

Sin embargo, no considero que la gestión de González Alisedo haya sido menos prolífica numéricamente hablando. En un artículo periodístico que trataba sobre la nueva temporada que se avecinaba, se destacó el discurso de cierre de la temporada 1947, en el que González Alisedo expuso que en ese año se habían llevado a cabo ciento diecisiete espectáculos, superando ampliamente al año anterior, que contaba con sólo cuarenta y dos funciones (*El Argentino*, 1948a).

No obstante, Varela y con él la prensa escrita, procedió con una política de difusión y vanagloria de sus actividades que lo posicionaron como la gestión más prolífica de la época. A modo de ejemplo, destaco la comida de camaradería llevada a cabo el día 7 de octubre como festejo del cumplimiento en el día anterior, de las cien funciones de 1949, a pesar de que como mencioné anteriormente, en 1947 este número había sido superado. En este denominado “banquete” en el hipódromo, se dieron discursos y entregaron medallas de oro al Gobernador Mercante y al Ministro de Educación de la provincia Julio Avanza y de plata al personal del teatro. Comentó al respecto el diario *El Plata* —aunque la noticia fue vastamente cubierta por varios medios gráficos—: “Luego de un largo paréntesis de casi total inactividad, nuestro máximo coliseo ha tomado recién la senda de que razonablemente sería de desear que nunca se apartase: la de brindar espectáculos de claro y notorio relieve, al alcance de todos los conciudadanos” (Dedionigi, 1949). En esta cita se evidencia la labor comparativa mencionada anteriormente, en la que los diarios hablaban como si antes de 1948 el teatro hubiese estado en una especie de oscuridad, casi sin producción y se referían a Varela de modo grandilocuente pero a la vez siempre destacando su humildad y distensión al momento de dar entrevistas y de relacionarse con el personal del teatro.

Por otra parte, el Teatro Argentino como institución oficial no estuvo ajeno a las políticas provinciales y a la forma de gobierno de Mercante, siguiendo las características de la democratización del bienestar (Imagen 16): las funciones al aire libre, las funciones para gremios y escolares, y las funciones en el interior de la provincia:

Al tratarse el presupuesto del ministerio de Educación, el señor Fernández Irujo observó el aumento de las partidas referentes a las actividades del teatro Argentino y bregó por que la labor de este instituto tenga un carácter más vinculado con los sentimientos culturales y una difusión al alcance de otras localidades del interior de la Provincia. Contestó el doctor Avanza, que el Poder Ejecutivo se proponía dar gran impulso a las actividades del teatro Argentino, habiéndose concebido un programa extraordinario de más de 100 espectáculos para el año 1950. Agregó que además de las funciones a realizarse en el local del teatro, se darán muchas al aire libre y que las actividades de los elencos estables de ese coliseo se extenderán a localidades de toda la Provincia (*El Día*, 1949).



Imagen 16. El Argentino, 28 de mayo de 1949.

Asimismo, es en 1950 cuando se produjeron las primeras funciones de ballet para niños escolares. Las siguientes se realizaron en 1953, en coordinación con el SPQ: “Estos conciertos tienen por finalidad, acercar al mundo de los niños, las manifestaciones musicales adaptadas a sus mentalidades expresado en los fines de difusión cultural que se ha impuesto el ministerio de Educación, por intermedio de la Dirección General de Cultura y su órgano de difusión artística: el teatro Argentino” (*El Argentino*, 1953).

En este sentido, cabe destacar la importancia otorgada a la educación cultural, especialmente a cargo del secretario y luego Ministro de Educación, Oscar Ivanissevich, quién promovía que los alumnos tuvieran una presencia continua en las calles, al ser sacados de las aulas para excursiones organizadas por el Ministerio, desfiles y celebraciones. Además, a fines de enero de 1950 el Ministerio de Educación de Buenos Aires realizó la convocatoria al Congreso de Educación a realizarse entre el 27 de febrero y el 4 de marzo. Los temas centrales del mismo estaban relacionados a la escuela rural, la metodología del lenguaje, el método global y la formación estética (Levoratti, 2012). En este contexto adquirirían sentido las “funciones para escolares”. Sin embargo, la mayoría de las funciones para escuelas primarias no fueron de ballet. Las funciones de ballet se concentraron en 1950 y 1951 con la presentación de la obra *Hansel y Gretel*, y luego en 1953 con la función doble donde se presentó *El Cascanueces* y *Pedro y el Lobo* (Imagen 17), siempre en el horario promedio de las 15:30hs. Resulta llamativo que fueran tan pocas las obras de ballet ofrecidas a los niños. Tal vez sea posible encontrar algún indicio del motivo en las palabras de Varela pronunciadas al comienzo de una función de *Hansel y Gretel*, citadas por la prensa:

(...) antes de iniciarse el espectáculo, el propio director del teatro, don Fernando J. M. Varela, escondiendo su verdadera personalidad tras una perfecta caracterización de viejo, refirió en un interesante y breve resumen todo el argumento del cuento musical que se iba a representar. En una forma accesible para el mundo infantil, fue relatando las alternativas del libreto. “País maravilloso –dijo– el de Hansel y Gretel, como van quedando pocos, así como el nuestro, que sigue siendo en los momentos actuales un país de maravillas y de hadas bienhechoras” (*El Argentino*, 1950).

Por un lado, este relato remite al mito de Eva como hada, imagen utilizada en las representaciones relacionadas a los niños (Leonardi, 2009a). Pero también muestra que el ballet necesita de la explicación del argumento, sin la cual se dificultaría la comprensión clara y unívoca de la historia, lo que imposibilitaría una unificación de los valores y las creencias en la búsqueda, por parte del gobierno, de obtener “unidad espiritual” del pueblo. Quizás la danza, en su vertiente del ballet con pretensiones “universalistas”, por las características de su lenguaje no-mimético en términos realistas

imposibilitaba la unidad perseguida, dejando siempre lugar a la libre interpretación personal.



Imagen 17. *El Argentino*, 11 de noviembre de 1953.

Continuando con las políticas públicas culturales, cabe destacar la creación de la Comisión de Cultura de la Provincia de Buenos Aires el 12 de noviembre de 1948. De la cual formó parte el director del Teatro Argentino junto a los directores del Archivo Histórico, del Museo Colonial e Histórico de Luján, del Museo de Bellas Artes, de Bibliotecas Populares, y del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico. Tal como exponen las fuentes, esta comisión estaba presidida por el subsecretario de Cultura y serviría para coordinar el trabajo de las distintas instituciones culturales de la provincia de Buenos Aires, atendiendo a los fines de difundir el conocimiento científico, histórico y literario de los pueblos de la provincia, desarrollando un plan de extensión cultural y coordinando en su acción conjunta la labor de los distintos departamentos que integraban la subsecretaría de Cultura. Nuevamente se observan los ejes de “coordinación” y “racionalización” caracterizados por Aelo.

Posteriormente, y en correspondencia con la muestra del poder adquirido por Varela, el 5 de enero de 1949, asumió por decreto del Poder Ejecutivo de la Provincia como Director General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de

Cultura de la Provincia. A partir de este momento, su cargo como director del teatro pasó a ser honorario.

En cuanto al Ballet, los preceptos estéticos que guiaron su producción no se apartaron de la forma representacional instituida por el centro legitimador de la danza, el Teatro Colón. La forma representacional hegemónica continuaba siendo la de los Ballets Russes. Asimismo, al igual que en el Colón, muchos de los coreógrafos que vinieron al país estaban formados en *ausdruckstanz* además de danza clásica. En este sentido, el Teatro Argentino contrató diferentes coreógrafos y bailarines extranjeros, aunque nombraré sólo los primeros. El 5 de abril de 1949 ingresó Aurél Milloss³⁰ como coreógrafo del cuerpo de baile; posteriormente, el 26 de abril de 1949 se incorporó Michel Borowski³¹ también como coreógrafo y director; luego, el 9 de agosto de 1950 contrataron a Margarita Wallmann³²; y por último, el 14 de mayo de 1952, es contratada Nina Verchinina³³ como coreógrafa.

Cabe destacar el caso de Wallmann (Imagen 18), quien desde 1937 dirigió el cuerpo de baile del Teatro Colón. Su figura fue muy apreciada en el campo de la danza, contando a su vez, con el apoyo gubernamental. De hecho, su contratación en el Argentino se encuentra expuesta en la Guía Quinquenal de 1950 donde se especifican

³⁰ Coreógrafo húngaro. Figura clave de la danza Italiana. Estudió con Rudolf Laban –*Ausdruckstanz*— y Enrico Cecchetti —ballet—. Creó su propio estilo combinando la danza clásica con la danza alemana. Dirigió el Royal Opera Theatre de Roma. Llega a la Argentina en 1948, presentando en el Teatro Colón: *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven, *Bohème* de Puccini y *Petroushka*.

³¹ Borowski-Borovsky-Borovski-Borowsky. Bailarín, coreógrafo y *régisiseur* polaco. Graduado de la Academia de Bailes Clásicos de la Ópera de Varsovia. Integrante de los Ballets Russes de Diaghilev en París. Tras la disolución de dicha compañía, en 1929, baila en la Scala de Milán, llevado por Massine. En la misma temporada de 1932, en el Teatro de Monte Carlo integra el Original Ballet Russe del coronel de Basil, bajo la dirección de Boris Romanoff. Este último es quien lo convoca como primer bailarín del teatro Colón en 1932. Desde 1935 ciudadano argentino, casado con la bailarina solista Nérida Cendra. Fue coreógrafo y director de los ballets del teatro Colón y Teatro Argentino. Su creación más destacada es *Estancia* (1952).

³² Estudió danza en la Escuela Imperial de la Ópera de Viena, perfeccionándose en París con Preobajenska y Egorova –ballet-, y en Dresde con Mary Wigman –*Ausdruckstanz*-. Fue bailarina solista en la Ópera de Munich. Como *régisseuse* trabajó en la Ópera de París y Viena. Fundó escuelas en Berlín y Nueva York siguiendo las ideas de Wigman. Fue directora de las escuelas del Estado austríaco y del cuerpo de baile de la Scala de Milán. A partir de 1937 y por diez temporadas, fue directora del cuerpo de baile del Teatro Colón.

³³ Estudió ballet en París, en 1917, bajo la dirección de Olga Preobrajenska. Allí también conoció a Isadora Duncan. Debutó con la compañía de Ida Rubinstein en 1928 y luego, continuó sus estudios con Bronislava Nijinska –Ballets Russes- y Rudolf von Laban –*Ausdruckstanz*-. Se unió al Original Ballet Russe del coronel de Basil de Monte Carlo en 1932. Tras pasar una temporada en el Ballet de San Francisco y estudiar un año (1938) con Martha Graham –*modern dance* norteamericana-, Verchinina regresó al Original Ballet Russe del Coronel de Basil en 1939, compañía a la cual regresó intermitentemente y con la que giró por Sudamérica. Entre 1946 y 1947 fue bailarina y maestra de ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro. En 1950 fue contratada para dirigir el Instituto de Arte Coreográfico de la Universidad de Cuyo en Mendoza, Argentina, formando su cuerpo de danzas y luego fue coreógrafa del Ballet del Teatro Argentino. Su debut en el Argentino tendrá lugar el 24 de mayo de 1952 con la obra *Salomé* de Strauss. Posteriormente regresó a Brasil, donde continuó su carrera.

los dos ballets que crearía para esta institución. Del mismo modo, y como muestra del interés suscitado por esta coreógrafa en el campo político y social, cuenta Wallmann en su autobiografía que, en 1952, cuando partió definitivamente a Italia para trabajar en la Scala de Milán, donde se quedó por quince años antes de volver a la Argentina, recibió una nota que la hizo sentir alagada. Dicha nota, recibida por medio del embajador norteamericano ante el gobierno argentino, Messersmith, decía: “Este es su país. Debe retornar a su lugar para agosto o a más tardar para octubre. Informo a Mende-Brun (por entonces Secretario de Cultura de la Municipalidad). Le proporcionará todo lo que desee. Evita” (Wallmann, 1978: 129).



Imagen 18. *El Día*, 9 de agosto de 1950.

Ahora bien, es posible advertir que no sólo vienen artistas del exterior, sino que también se comienza a “exportar” bailarines y coreógrafos, lo cual muestra un afianzamiento de la práctica artística de la danza argentina. Así como María Ruanova, primera bailarina del Teatro Colón, había sido contratada en 1936 para bailar en la compañía Ballet de Monte Carlo, en cuanto al Teatro Argentino, en 1950 Carlota Pereyra fue contratada por el Ballet de Cuba y anteriormente, el 4 de agosto de 1949, Esmeé Bulnes fue contratada como maestra y coreógrafa, por tres meses por la Scala de

Milán, quedando a cargo de la Escuela de Baile del Teatro Argentino, Borowski y en los grupos infantiles la bailarina Gioconda Filippini.

Además, no sólo los artistas van y vienen de Europa sino que el mismo Varela realizó una gira con el propósito de aprender del modelo teatral de países como Italia, Francia y España. El 9 de diciembre 1949, el director partió a Europa enviado por el gobierno bonaerense para cumplir una misión de estudio. Allí, tal como lo enuncian los periódicos y el mismo Varela en sucesivas entrevistas, tomó contacto con los principales centros artísticos de Italia, Francia y España para hacer conocer la actividad y desenvolvimiento del Primer Coliseo platense y tratar de solucionar algunos problemas técnicos de dicho teatro.

Por otro lado, respecto a las funciones en las provincias, entre 1948 y 1952, el Ballet Estable realizó distintas giras, presentándose en Necochea y Paraná. Asimismo, cabe destacar la participación del Ballet durante los festejos de la “Semana del Cine” en Mar del Plata, en 1948 —el primer festival de cine, organizado por la provincia de Buenos Aires—.

Por último, resulta importante destacar la creación de la Biblioteca de Arte del Teatro, una de las últimas actividades de Varela como director. La misma fue iniciativa de Oscar José Canale y se inauguró el 3 de marzo 1952, contando con 1500 volúmenes.

El 4 de junio de 1952, asumió la gobernación bonaerense Carlos Vicente Aloé. Como homenaje a las nuevas autoridades, se dedicó a los obreros la función de danza del Argentino del día 5 de junio (*El Día*, 1952). Tal como señala Aelo (2012), en la administración de Aloé, también fue central el ordenar y racionalizar el Estado pero abandonando los criterios meritocráticos de ingreso, permanencia y promoción del personal estatal, adoptando criterios partidistas. Para ello llevó a cabo una masiva depuración estatal. De este modo, el 28 de agosto de 1952 se destituyó de su cargo a Varela y fue nombrado en su lugar Héctor Iglesias Villoud, quien anteriormente era el director de la Orquesta Estable del teatro.

La última etapa

En un nivel general, las características de esta última época, bajo el gobierno de Aloé, evidencian su adhesión al SPQ, respecto a las funciones, festivales y la democratización de la cultura, así como también respecto a qué cultura se va a rescatar y

enaltecer, a saber la occidental y latina, en su vertiente hispánica, tomando a la anterior como un elemento elitista y extranjerizante.

Bajo el mandato de Aloé, asumió primero como director del Teatro Argentino, el compositor y profesor Héctor Iglesias Villoud (San Nicolás, 1913-Buenos Aires, 1988), el 28 de agosto de 1952 y su gestión fue muy breve, poco menos de nueve meses. Durante la misma no se produjo mucha actividad o por lo menos no tengo registro de ella. Además, en sus inicios, él continuó dirigiendo la orquesta ocasionalmente, aunque también lo hicieron los anteriores maestros que continuaron en su puesto, y Vicente La Ferla, quien más adelante sería director del teatro.

Iglesias Villoud había estudiado violín, piano y composición. Desde su juventud había conseguido destacarse como autor de composiciones de indudable relieve en su inspiración indígena americana y criolla tradicional. Con fines de perfeccionamiento artístico, la Comisión Nacional de Cultura le asignó una beca y con ella efectuó desde 1939 viajes de estudio por el noroeste argentino y las naciones limítrofes. En la acción educadora, su intensa dedicación lo llevó al estudio y aplicación del sistema Braille para no videntes. En 1941, fue profesor fundador del Instituto para Ciegos Román Rosell y, además, obtuvo cátedras de distintas disciplinas musicales en institutos de nivel superior. Al mismo tiempo, encaró la poesía, el libreto para la escena lírica, la disertación pública y radiofónica y la colaboración literaria en periódicos y revistas. Algunas de sus obras más destacadas, de carácter nacionalista, fueron: *El oro del inca* (1945), *Amancay* (1937) y *El malón* (1943) (García Acevedo, Mario en AA.VV, 1999b: 405-406).

Luego asumió Sebastián Lombardo, el 13 de mayo de 1953, como Director del Teatro Argentino —ya en ese momento— de Eva Perón³⁴, y tuvo a su cargo la gestión más extensa de este período. Al igual que Villoud, éste era un director de orquesta, marcando nuevamente las características de los funcionarios de Aloé (Imagen 19). Lombardo era músico, compositor, pianista y arreglador. Nació el 26 de mayo de 1907 en Chacabuco, provincia de Buenos Aires. Hijo de Vicente y Filomena La Stella. Discípulo de Scaramuzza y Gilardi, intervino como pianista en la década de 1930 en la orquesta de Osvaldo Fresedo. En 1955 en el Teatro Argentino, se estrenó su ballet

³⁴Al poco tiempo de asumir Aloé, tras la muerte de Eva Perón, la ciudad de La Plata pasó a llamarse Eva Perón, así como varias de sus instituciones. Tras el Golpe de Estado de 1955, los nombres volvieron a ser los originales.

*Tango*³⁵. Se contó, desde 1930, entre los músicos que contribuyeron decisivamente a la implantación del arreglo orquestal en el tango. Fue autor de varios temas de tango, cantables, uno de ellos *Por calles muertas* con letra de José María Contursi (Ferrer, 1977: 523; Outeda y Casinelli, 1998: 173). Su dirección fue la más extensa de este último período, destacándose la adhesión al SPQ y sus lineamientos culturales.



Imagen 19. Aloé y Lombardo. *El Día*, circa 18 de junio de 1954.

Cabe destacar las funciones de tipo sinfónica, coreográfica y coral, que se realizaron en esta época, ya que estos programas mixtos fueron muy frecuentes. Es decir que las funciones llevadas a cabo en el Argentino fueron más heterogéneas en relación a los lenguajes. No fue así en todos los casos, pero hay registro de muchos espectáculos de esta característica. Quizás, se intentaba dar una visión múltiple de lo que sucedía en el teatro al público asistente. Asimismo, las funciones fueron muy escasas en comparación con las temporadas anteriores, y fueron disminuyendo cada vez más.

Resulta una clara adhesión a los lineamientos nacionales que las obras que más se repusieron fueron las que tenían relación con España o el folklore argentino, por ejemplo, *El sombrero de tres picos*, *Bolero*, *El amor brujo*, *La flor del Irupé* y *Estancia*. Esto puede vincularse con el perfil del director así como con el SPQ y la tradición

³⁵ Analizo esta obra en el Capítulo 3.

selectiva que se muestra en éste. Cabe señalar la raigambre popular y folklórica que tenían estos músicos electos como directivos bajo la gestión de Aloé, y el hecho de que llegaran a ser directores de un teatro históricamente representante de la denominada “alta cultura”, resulta destacable ya que evidencia una apuesta política a un cambio estructural profundo en el campo cultural. De todos modos, observo que las danzas populares se encuentran estilizadas en todos los casos (tal como analizo con mayor detenimiento en el Capítulo 3), tal es así, que las fotografías de la cobertura gráfica de la labor del ballet de danzas argentinas del Teatro, a cargo en ese momento de Matilde Ruanova (ex-bailarina del Teatro Colón y hermana de María Ruanova) muestran a los bailarines en posiciones y vestimenta de ballet, aunque realicen alguna alusión folklórica como la utilización del pañuelo (Imagen 20).



Imagen 20. Revista *Para Ti*, 1 de agosto de 1955.

Asimismo, tal como señala Rodolfo Rodríguez (2007), Aloé fue el gobernador que más adhirió al SPQ, implementando un SPQ de la Provincia de Buenos Aires —a diferencia de Mercante quien implementó un Plan Trienal propio en coordinación con el PPQ—, e incluso él mismo fue portavoz de los principios del Plan en numerosas giras

por la provincia, dando conferencias didácticas acerca del mismo. La educación, como formación moral, intelectual y física era fundamental en los objetivos del SPQ.

Por otra parte, siguiendo en la línea propuesta por el SPQ respecto a la difusión y democratización cultural, cabe destacar que en estos años se realizaron varias presentaciones en el interior de la provincia de Buenos Aires y en el resto del país. Los cuerpos estables se presentaron, por ejemplo, en Lomas de Zamora (Imagen 21), Bahía Blanca, Carmen de Patagones y en Concordia (Entre Ríos). Tal como señala Rodríguez, “La cultura del período (...) fue desplegada en coordinación con los entes nacionales y los municipios provinciales, que recibían con cierta frecuencia artistas provenientes de La Plata para brindar conciertos, espectáculos de ballet o muestras pictóricas” (2007: 59-60).



Imagen 21. *Crítica*, 29 de noviembre de 1953.

En el caso de las funciones “populares” o gratuitas —fuesen éstas para escolares, obreros, u otros—, a diferencia del período anterior bajo la gobernación de Mercante, las entradas eran repartidas por la oficina de Ceremonial del Ministerio de Educación, posiblemente por la adecuación de la provincia al cumplimiento del SPQ.

Por último, respecto a las funciones en coordinación con el Plan, acontecieron otros ciclos organizados por el gobierno, donde participaron los cuerpos estables del teatro junto a miembros del Teatro Colón tales como María Ruanova, Irina Borovski, Olga Ferri, y Enrique Lommi, entre otros. Quizás es posible pensar que así como los cuerpos estables del Teatro Argentino viajaban llevando “la elevación cultural” a las ciudades y pueblos de la provincia, a su ciudad venían, con el mismo propósito, los artistas de la Capital Federal.

En cuanto a las innovaciones técnicas en el teatro durante la dirección de Lombardo, sólo existen registros de la implementación, en 1955, de “la implantación de la escena de síntesis y de remozamiento total en los decorados, simplificando todo a los más imprescindibles” (*El Mundo*, 1955). Este dispositivo se puso en marcha por primera vez en la presentación del 28 de abril de 1955 de la ópera *Don Pasquale*, en la que los cambios de los cuadros se realizaron a telón abierto a través de un disco rotativo sobre las tablas, mientras los bailarines realizaban su danza. Además, cabe destacar la creación a fines de julio de 1953, del Teatro Experimental de la Provincia, compañía que funcionaría en el Argentino (Cadús, 2015).

Por último, el 16 de septiembre se produjo el golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora. Luego de éste, Lombardo fue depuesto de su cargo como director del teatro, asumiendo en su lugar, como director interino Vicente La Ferla, el 13 de octubre de 1955. En su corta gestión, de un mes de duración, se realizaron unas pocas funciones más hasta el 1º de diciembre cuando entraron en vacaciones los cuerpos estables. Mientras tanto, el 11 de noviembre había asumido como director, el tenor Pedro Mirassou. El primero era director de orquesta, nacido en Buenos Aires. Participó en el Primer Curso Panamericano de Dirección Orquestal en México, dictado por Igor Markevitch. En la Academia Chigiana de Siena realizó cursos bajo la dirección de Franco Ferrara y Luigi Dallapiccola, siendo distinguida su labor con el Diploma al Mérito. Inició sus actividades en el teatro lírico en 1947 en el Teatro Argentino, donde ocupó diversos cargos hasta el de Director Artístico. Fue invitado por la Universidad

Nacional de Tucumán para actuar al frente de la Orquesta Sinfónica, dando a conocer numerosas obras de compositores argentinos contemporáneos³⁶.

Por su parte, Mirassou nació en Buenos Aires el 28 de julio de 1889 y falleció en Córdoba el 24 de julio de 1963. Fue tenor, y, tras estudiar con Tulio Quercia debutó en 1922 con el *Mensajero de Aida*, en el Teatro Colón. Actuó en diversos teatros de Italia y en La Scala de Milán estrenó *Delitto e castigo*, de Arrigo Pedrollo. Desde 1928 hasta 1950, intervino sin interrupción en las temporadas del Colón y otros teatros de América del Sur. Era un tenor *spinto* que poseía una voz de considerable volumen y extensión, manejada con acabada técnica y suma musicalidad, abordó tanto partes líricas como dramáticas, si bien estas últimas eran más acordes con sus medios y temperamento. Además de los personajes del repertorio italiano estrenó obras de compositores argentinos contemporáneos: *Afrodita*, de Arturo Luzzatti (1928), *La Magdalena*, de Juan B. Messa, *Lázaro*, de Constantino Gaito, *El matrero*, de Felipe Boero —partes de la cual grabó en discos, todos en 1929—, *La novia del hereje*, de Pascual de Rogatis (1935), *La ciudad roja*, de Raúl Espoile (1936), *Siripo*, de Felipe Boero (1937), *Bizancio*, de Héctor Panizza, *Las vírgenes del sol*, de Alfredo Schiuma (1936), y *Lin-Calel*, de Arnaldo D'Espósito (1941) (Goyena, Héctor Luis en AA.VV, 1999b: 612-613).

En conclusión, las prácticas que promovieron las políticas culturales del primer peronismo en el Teatro Argentino, y particularmente a través de su Ballet Estable, tuvieron diferentes propósitos y resultados. En general, la programación del teatro, su producción y sus entidades creadas, no se contradijeron con la estética dominante y las formaciones aliadas a la clase alta, sino que, por el contrario, éstas fueron propiciadas y alentadas en una búsqueda de que sean consumidas por otro público, cuyo gusto debía ser “elevado”. Quizás por ello, su recepción fue afirmativa, concurriendo vastas

³⁶ Como Director Artístico de la temporada 1962 en Córdoba, hizo representar allí por primera vez, *Così fan tutte* y *Haensel y Gretel*. Asimismo, intervino en la gira por México de la Ópera de Cámara de Buenos Aires. Vinculado al Teatro Colón desde 1960, dirigió en diversas oportunidades, *El Murciélago*, de J. Strauss; *L'elisir d'amore*, de Donizetti; *La Bohème* y *Madama Butterfly*, de Puccini. Para la Asociación de Concierdos de Cámara dirigió *Il trionfo dell'amore* (Mar del Plata), *L'inganno felice* y el estreno local del *Procedura penale*, de Chailly. En 1973, colaboró con Gianna Pederzini y Tito Gobbi en el Curso Internacional de Canto Lírico de la Academia de Santa Cecilia de Roma. El mismo año y subsiguientes, intervino en la Ópera Workshop dirigido por Tito Gobbi, en Florencia. En 1976, dirigió la primera ejecución pública italiana de la *Tercera Sinfonía* de Shostakovich. En diversas ciudades italianas actuó al frente de la Piccola Orchestra de Tugullo, de la que fue fundador. En 1979 asumió la jefatura de estudios del Teatro Colón, renunciando al cargo de Secretario Artístico del Teatro Alla Scala de Milán, para el que había sido designado en 1978. En 1981 dirigió *La fanciulla del West* en el Massimo de Palermo, e *I quattro rusteghi*, en el Teatro Colón (Majnaric, Mario en Kurucz, 1983: 32).

cantidades de espectadores a todas las funciones, así como la crítica periodística apoyó dichas políticas.

No obstante, también quisiera destacar que este teatro albergó otras estéticas y propuestas tales como la danza española, el folklore argentino, y el teatro. Del mismo modo, varias compañías de danza moderna se presentaron en este espacio, por ejemplo: en 1948, el Ballet Winslow y la bailarina Tashamira realizaron funciones muy aclamadas por el público —tal como relatan los periódicos de la época—; en 1950, se presentó en dos oportunidades la compañía de Otto Werberg; y en 1955 bailó allí el grupo de Schottelius. Si bien el ballet seguía siendo la práctica hegemónica, había otro tipo de representaciones que tenían lugar allí. Considero estos precedentes como un signo de apertura hacia nuevas formas artísticas, que posibilitarían que más adelante, en 1958, la bailarina y coreógrafa alemana Dore Hoyer —que ya se había presentado en 1952, 1953 y 1955 en el Colón y el Teatro Ópera—, creara una compañía en el Teatro Argentino, al ser contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia.

Por último, en cuanto al saldo que le dejó esta época a la institución, destaco que los Cuerpos Estables continúan funcionando hasta el día de hoy, así como el anfiteatro al aire libre. Sin embargo, la biblioteca especializada desapareció y el Teatro Experimental de la Provincia ya no funciona, aunque puede considerárselo como el antecedente que posibilitó la creación de la actual Comedia de la Provincia de Buenos Aires, fundada en 1958. Del mismo modo, las escuelas de Danza Clásica y de Danzas argentinas, pueden pensarse como el antecedente de la actual Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y la Escuela Provincial de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández”, correspondientemente.

2.1.3 Teatro Nacional Cervantes

Tal como propone Leonardi (2009a), el peronismo encontró en el Teatro Nacional Cervantes un lugar disponible para albergar sus políticas culturales al igual que los eventos políticos. “No sólo fue el epicentro de la cultura peronista, sino también la vidriera desde donde el peronismo mostraba los logros de su gestión a la sociedad de la época” (2009a: 77). Esto fue posible ya que desde 1935, el Cervantes —en ese momento llamado aún Teatro Nacional de Comedia³⁷— dependía de la Comisión

³⁷ El 12 de octubre de 1947, en conmemoración del denominado en la época, Día de la Raza, se realizó el cambio de nombre del teatro, pasándose a llamar Teatro Nacional Cervantes. “Al acto realizado, donde se

Nacional de Cultura, el organismo encargado de la ejecución de las políticas culturales, y desde 1945 se ejecutó la práctica establecida por la Secretaría de Trabajo y Previsión, que consistía en la organización de funciones especiales y gratuitas para obreros, empleados, estudiantes primarios, secundarios y otros pertenecientes a institutos de enseñanza artística especializada (Leonardi, 2009a).

El Cervantes se constituyó en uno de los polos culturales más activos de la cultura del período, lo cual provocó el descontento de los sectores dominantes de la intelectualidad, quienes cuestionaron constantemente la programación del teatro y el uso que le fue dado (Leonardi, 2009a). Pero a diferencia del Colón o el Argentino, este espacio teatral no era considerado como patrimonio exclusivo de un sector social, además tenía una tradición hispánica que las políticas culturales de este gobierno valoraban (Leonardi, 2009a).

En cuanto a la danza, se realizaron diferentes funciones, ciclos de danza y “recitales”, en los que observo dos cuestiones: por un lado, se promueven las piezas de origen folklórico, en concordancia con la concepción de cultura promovida por la planificación cultural; pero por otro lado, es notable la mayoritaria participación de la danza moderna en este espacio, en comparación con la del ballet y con los otros teatros oficiales.

La danza encontraba lugar en la programación del Cervantes principalmente ya que allí funcionaba el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Mercedes Quintana (Imagen 22) era aquí la figura central, como profesora, bailarina y coreógrafa. Su Ballet es definido en la revista *Lyra* como danzas “modernas y auténticas con concepciones de nuestras danzas tradicionales” (1955). Lo que muestra que era una figura que condensaba los parámetros de la cultura promovida por el gobierno, por un lado clásica, pero también nacionalista y moderna. Ella también realizó la coreografía de piezas teatrales como por ejemplo, la reposición en 1949 de *Los amores de la Virreina* de Enrique García Velloso estrenada en 1914 por Pablo Podestá, con dirección de Ivo Pelay, autor popular y director de teatro y cine (Seibel, 2011).

descubrió una placa alusiva al hecho en el vestíbulo del teatro, asistieron el Presidente y su esposa, distintas autoridades nacionales y el Embajador de España” (Leonardi, 2009a: 69).



Imagen 22. Mercedes Quintana (*Lyra*, 1955)

En cuanto a la danza clásica, el Ballet Infantil de Beatriz Ferrari ofreció funciones gratuitas en este teatro. Durante 1954, se presentaron los domingos por la mañana con versiones coreográficas de cuentos tradicionales infantiles: *La Cenicienta*, *Blancanieves y los siete enanitos* (30/5 - 6/13-6 - 4/18/25-7 - 1/8), *La bella durmiente del bosque*, y *Pinocho* (5/12-9 - 17/10), *El Lago de los cisnes*, *Una noche en el Monte Calvo* y *La Cenicienta* (3-10/10), y *Alicia en el país de las maravillas* y *Bailes en mi patria* (24/10)³⁸. También en 1955, se presentó este ballet en dos oportunidades: la primera, como parte de un programa del “Comando Juventud Peronista, Departamento de Cultura”, escenificaron *Coppelia* y *Hansel y Gretel* (6/7); y la segunda en el marco de un ciclo de espectáculos para niños, en el que también participaron el Ballet Folclórico de Pastora de Jorge y el Ballet Infantil Seré. Cabe aclarar que el Ballet Infantil que dirigía Ferrari, se hacía eco de dos cuestiones: por un lado, promovía el ballet en los niños y niñas, educando su expectación, tal como propone la planificación cultural del período, pero por otro lado, también da lugar a la participación de nuevos agentes. El ballet no sólo estaba orientado hacia los niños/niñas como espectadores, sino que estaba compuesto por niños/niñas bailarines de entre 5 y 12 años (Imagen 23)

³⁸ Trabajo en todo este apartado con los datos relevados y consignados en el libro de Beatriz Seibel (2011).

queriendo emular a las “baby ballerinas”³⁹ de Balanchine —de las cuales Tamara Toumanova había trabajado en el Colón durante la visita de Lifar en 1950— (Emery, 1954; *Sintonía*, 1954). Aquí, se posibilitaban entonces distintos tipos de apropiación cultural.



Imagen 23. (Emery, 1954)

También en cuanto al ballet, se presentó en el Cervantes una función de difusión cultural por parte del Cuerpo de baile del Teatro Colón, en un espectáculo organizado por Prefectura el 26 de noviembre de 1953. Y en 1955, actuaron compañías de bailarines del Colón y el Argentino, el Ballet Casella-Molet, del cuerpo estable del Teatro Colón (5/10), y la Compañía Argentina de Ballet con dirección de Roberto Giachero (30/11).

La adhesión a la cultura “occidental y latina” en su vertiente hispánica propuesta gubernamentalmente, estuvo en los programas y conferencias ilustradas de folklore y danza española. A modo de ejemplo cabe nombrar tres programas de diferentes

³⁹ El término “Baby Ballerinas” se refiere a Irina Baronova, Tamara Toumanova, y a Tatiana Riabouchinska, tres bailarinas principales del Ballet Ruso de Montecarlo en los años 1930. Fueron “descubiertas” por George Balanchine en las clases de Olga Preobrazhenskaya y Mathilde Kschessinskaya, y las eligió para ser las estrellas de su nueva compañía, el Ballet Ruso de Montecarlo. Baronova y Toumanova tenían 12 años de edad, y Riabouchinska 14 años.

características: en 1947 la Comisión Nacional de Folclore organizó una conferencia de Juan Alfonso Carrizo, director del Instituto Nacional de la Tradición, con ilustraciones actorales, musicales y bailes criollos; en 1953, el Teatro Social Sanitario del Ministerio de Salud Pública presentó *Dr. Tomás L. Perón, el soldado blanco, Estampas biográficas de una vida abnegada*, una obra de Fernando A. Benavídez bajo la dirección del profesor Federico Pelaya, director general de Cultura Sanitaria, con el Ballet Folclórico de Celia Queiró; y en 1954, se ofrecieron funciones especiales para los gremios distribuidas por la CGT, otras dedicadas a los actores, y al Partido Peronista Femenino con fin de fiesta de los Hermanos Ábalos, Angelita Vélez y Shulco.

Pero quisiera destacar la participación de la danza moderna en este espacio. Ya desde los años '30, se presentaba asiduamente en este teatro, Biyina Klappenbach⁴⁰. En 1955, por ejemplo, en el 134º aniversario de la independencia de Grecia, se presentó el Ballet Vassilli Lambrinos; y posteriormente se realizó un ciclo de danza en el que participaron el Conjunto de Renate Schottelius (31/8), Paulina Ossona y su grupo (8/9), el Ballet de Mara Dajanova (14/9), “Danza expresionista” de Aída Slon (12/10), Amalia Lozano y elenco (19/10), el Ballet de Vassilli Lambrinos⁴¹ (Imagen 24) (26/10-2/11), la obra *Esta ciudad de Buenos Aires* de Ana Itelman (9-16/11), y el Ballet Stylos de Luisa Grinberg (23/11). Asimismo, cabe destacar la conferencia dictada por el coreógrafo y bailarín alemán Kurt Jooss, el 15 de diciembre de 1948, titulada “Doctrina estética coreográfica”.

⁴⁰ Denominada por Ossona como parte de “los sembradores” de la danza moderna argentina, “Fue la primera argentina que realizó recitales en los que sus danzas, liberadas del rigor académico pero contenidas por una estrictez formal, adquirirían extensión lírica o alada donosura” (Ossona, 2003: 17).

⁴¹ Si bien este coreógrafo se definía dentro de la danza clásica, su conjunto trabajaba con ballet y danza moderna (Lyra, 1955).



Imagen 24. A la izquierda, fotografía de la presentación en el Cervantes (*Lyra*, 1955). A la derecha, cobertura fotográfica de Annemarie Heinrich del Ballet de Lambrinos en la revista *Lyra* (1952).

Además, el hecho más destacable es la creación por parte de la Comisión Nacional de Cultura, en 1947 del denominado “Seminario de Estudios Coreográficos” anexo al Instituto Nacional de Estudios de Teatro, el cual se inició en abril de ese año “para el estudio y perfeccionamiento del arte coreográfico”. Este se “dedica a estudios científicos sobre la danza artística en todos los tiempos y todos los pueblos, y a difundir las tendencias más modernas, con la dirección de la coreógrafa Emilia Rabuffetti. En julio presenta a Mara Dajanova, cultora de la danza expresionista, y en agosto a Otto Werberg y su Teatro del Ballet” (Seibel, 2011: 57). Desarrollaría sus actividades en tres fases:

Las **actividades de seminario** comprenden: realización de investigaciones históricas de las tradiciones clásicas de la música y de la danza; estudios de los principios litúrgicos, teatrales y estéticos que originaron la técnica de los movimientos físicorítmicos, de la quironomía y de la mímica de distintas escuelas coreográficas de oriente y occidente; estudio de la mitología, de la poesía, el drama, la escenografía, el traje, las joyas y ornamentos; la pintura, la escultura, el coro y el ritual religioso y ceremonial de los antiguos pueblos europeos, orientales e indoamericanos en sus relaciones con la danza; creación de una biblioteca de información sobre los problemas de la danza, actualizada y completada mediante la incorporación de traducciones privadas de las obras importantes escritas en idiomas orientales o poco generalizados; ordenamiento de la literatura mundial existente sobre problemas de la danza artística, en un catálogo;

colección de láminas de todas las grandes creaciones de la danza; creación de una biblioteca musical con material orquestado sobre temas de ballet, y una discoteca especializada.

La **función académica** comprende: creación de una escuela de aprendizaje; de una escuela de perfeccionamiento y orientación profesional; de un consejo académico y consultivo constituido por el cuerpo de profesores de las escuelas del Seminario de Estudios Coreográficos; de un gabinete de investigación constituido por quince miembros que actuarán con carácter honorario para realizar trabajos de información y estudio que serán difundidos en forma de conferencias, publicaciones oficiales, transmisiones radiotelefónicas, y, cuando fuera menester, en el teatro, completando su documentación con proyecciones luminosas y actuación de bailarines.

La **actuación teatral** comprende: temporadas de ballet didáctico; organización de conciertos de danza; presentación de ballets argentinos y extranjeros con fines de divulgación artística [resaltado en el original] (*Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, 1947: 72).

Este hecho, aunque no tengo datos de si se implementó, y si fue así, cuánto duró, resulta de importancia ya que permitiría la creación de nuevos coreógrafos, quienes se educarían teniendo contacto con la danza moderna y no sólo con el ballet y el folklore, institucionalizando la educación y la formación en este estilo. De este modo, se le daba un marco “oficial” y un apoyo estatal a la disciplina. Constituyendo quizá, al Teatro Cervantes como el “teatro oficial de la danza moderna”, quizás también, por el hecho que señalaba Leonardi respecto a la utilización de este espacio por parte del gobierno, ya que no le pertenecía históricamente a los sectores dominantes de la intelectualidad elitista.

2.2 Funciones al aire libre

Como parte de la democratización del bienestar aparece el uso del espacio público a través de la posibilidad de disposición de lo existente y la creación de espacios nuevos (Ballent, 2009). La ocupación del espacio público por parte de las masas surge del “mito de origen” del peronismo —el 17 de octubre—, representaba la conquista del derecho al ocio, al tiempo libre, al esparcimiento, y a la cultura (Ballent, 2009).

En este apartado analizo dos espacios nuevos creados exclusivamente para este fin: la inauguración del Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario y la del Anfiteatro Martín Fierro de La Plata. Examino el alcance de la participación de los Ballets Estables del Colón y el Argentino como una apertura de este arte hacia sectores populares, lo cual puede ser posible debido a la masividad de los espectáculos, lo que significa que los espectáculos fueron vistos por una gran cantidad y posiblemente diversidad de público, logrando hacer más masivo un arte considerado de élite y posibilitando nuevas apropiaciones culturales.

2.2.1 Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario

El Anfiteatro Eva Perón en el Parque Centenario fue la primera obra promovida y proyectada por Jorge Sabaté, durante los años 1950 y 1952. Sabaté fue escenógrafo y arquitecto, e intendente de la Capital Federal (1952-1954), y su trabajo para el gobierno del primer peronismo estaba relacionado con su competencia técnica (Ballent, 2009). De todos modos, las obras emprendidas por Sabaté o la comuna durante su gestión, abordaron la difusión de la cultura institucionalizada —Teatro San Martín (1953 en adelante)—; la difusión de la cultura popular —Anfiteatro Eva Perón—; el abastecimiento de productos de consumo —ferias modelo (1952-1953)—; y la propaganda política tanto en ámbitos cerrados —Centro de Exposiciones de la Fundación Eva Perón (1951)— como en los espacios públicos —Exposición La Nueva Argentina (1951)— (Ballent, 2009: 244).

El Anfiteatro Eva Perón (Imagen 25) “Era un teatro al aire libre para 10.000 personas, con graderías en abanico y una escena conformada por tres arcos parabólicos, que planteaba una estudiada relación con la arboleda del parque, e impresionaba por la ligereza y el dinamismo de la composición” (Ballent, 2009: 253).

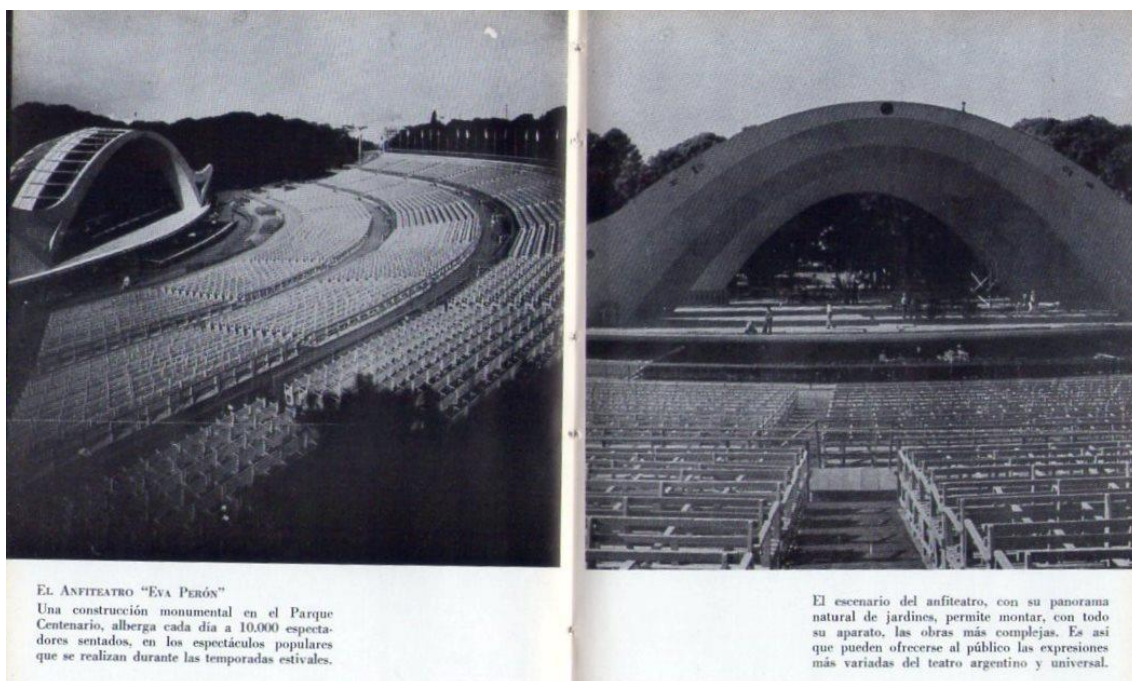


Imagen 25. (*El Teatro Colón*, 1954).

El Anfiteatro se inauguró oficialmente en el 25 de marzo de 1953 con la ópera *Aída*, al igual que el nuevo Teatro Colón en 1908. Al día siguiente se presentó el Cuerpo de Baile con *Sílfides*, *El lago de los cisnes*, y *Estancia*. A partir de allí, los cuerpos estables del Colón realizaron las temporadas estivales en este establecimiento hasta 1964 (Caamaño, 1969).

Estas Temporadas Populares al aire libre, tal como se denominaban en la época, presentaron un repertorio de ballet que incluía piezas de ballet moderno y de ballet romántico, así como obras de carácter nacionalista. Logrando de este modo, lo que la revista *Lyra* catalogaba como un “propósito cumplido”, el de “realizar una obra de divulgación y de jerarquización al mismo tiempo, llevar al pueblo valores consagrados y consagrar los valores del pueblo. Ese es el camino que se nos aclara cada vez más para descubrir y plasmar nuestras propias formas culturales. Debemos proceder sin temores en la aceptación de lo que nos gusta” (Alfonso, 1954).

Acerca de este escenario y las funciones del Ballet allí realizadas, quisiera citar el recuerdo del escritor Carlos Manso, quien asistía a dichas funciones como espectador y seguidor asiduo del Ballet Estable del Colón:

Después de esta temporada vendría la de verano en el anfiteatro de parque Centenario, enorme abanico de madera color verde claro, ubicado entre espeso follaje —con un fondo de ladridos provenientes del Instituto

Pasteur—, que noche a noche colmaba su capacidad para 9.000 personas. Lleva el Colón al pueblo los estrenos de 1953 (2008:20).

2.2.2 Anfiteatro Martín Fierro de la ciudad de La Plata⁴²

En 1948 comenzó la edificación del anfiteatro al aire libre dependiente del Teatro Argentino de La Plata, así lo explica el por entonces director del teatro, Fernando Varela, por medio de una entrevista. Expresa los deseos de inauguración del mismo para enero de 1949, aunque finalmente no fue así, y resalta la variedad de espectáculos que se proyectaban, incluyendo conciertos sinfónicos, óperas, operetas, ballet, conciertos sinfónicos-corales, teatro de títeres y proyecciones cinematográficas, “todo ello a precios popularísimos, para que la acción del Argentino pueda llegar sin distinciones a la población” (*El Día*, 1948b).

La historia del predio, tal como es relatada en el diario *El Plata*, comienza cuando se realizaron las obras del Lago, del Paseo del Bosque. En ese momento se construyó en la isla el Teatrillo del Lago, una de las primeras salas cinematográficas platenses. Luego fue abandonado y los empleados de Radio Provincia, que fueron instalados allí, lo llamaban “El caserón de las sombras” por su abandono. Entretanto varias veces se proyectó un teatro en el bosque, por ejemplo, desde la Facultad de Humanidades, el doctor Longhi proyectó un teatro al aire libre al estilo de la Antigua Grecia. Pero fue recién cuando asumió Mercante que fue demolido y comenzaron las obras para el que se iba a llamar Teatro al aire libre “Ministro Mainar”. La obra fue encomendada a la empresa Santos Farroni⁴³ (*El Plata*, 1949a).

En celebración del 67° aniversario de la ciudad de La Plata, el 18 de noviembre de 1949, fue finalmente inaugurado el anfiteatro al aire libre con una función de ballets: en la primera parte se presentó *El barbero de la esquina* de Aurél Milloss con música de Virgilio Mortari, interviniendo en el reparto Vanna Bussolini, Hery Thomson, Sabino

⁴² Un avance preliminar de este apartado ha sido publicado en la revista *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, bajo el título “La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata”, 2014, N° 2, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte de la UNICEN. Tandil. pp. 29-48. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/102>.

⁴³ Santos Farroni fue una empresa fundada por un inmigrante italiano, Don Santos Farroni y co-administrada con su hijo, maestro mayor de obras, Américo. En este momento tuvieron a su cargo las obras del Hospital de Berisso y del Hospital y Maternidad Infantil de Ensenada. Asimismo, se encontraban construyendo el hangar del aeropuerto local e iban a empezar una segunda etapa de las obras de los Tribunales de Azul (*Pregón*, 1949).

Rivas, Delfino Larrosa, Alberto Felici, Gino Tesori, Ismael Guiser, Michel Dimitrievich, Camila Garzia, Hala Pelypenko, Ana María Hoth y Pedro Martínez, dirigiendo la orquesta el maestro Armando H. Giovambattista; en la segunda parte se mostraron los divertimentos: *Aceleraciones*, vals de Strauss con coreografía de Borowski, bailado por Delfino Larrosa y el cuerpo de baile, *El pájaro azul* de Tchaikovsky con coreografía de Petipa, interpretado por Gioconda Fillippini y Raúl Roger, *Trepak* de Rubinstein con coreografía de Borowski, bailado por Pedro Martínez, Carla Garzia, Hala Pelypenko y Ethel Linch, *Danza árabe* del ballet *Cascanueces* de Tchaikovsky con coreografía de Bulnes, interpretada por Elsa García Gálvez, un fragmento del ballet *Suite de Danzas* de Tchaikovsky con coreografía de Petroff, en el que bailaron Lilia de Sala y Vasil Tupin, y finalizó con el *Can-can* de la opereta *El Murciélago* de Strauss con coreografía de Petroff, bailado por Gioconda Fillippini, Hery Thomson y el cuerpo de baile, desempeñándose como director de orquesta Mariano Drago; por último, la función terminó con escenas de la ópera *La Dolores* de Bretón. Las escenografías fueron realizadas por Alberto Otegui y el taller del Teatro Argentino, bajo su dirección (*El Argentino*, 1949b).

A la inauguración asistieron el presidente Perón y su esposa Eva Duarte (Imagen 26), el gobernador de la provincia Mercante y su esposa Elena Caporale junto a otras autoridades. Asimismo, según fuentes periodísticas, asistieron más de 5000 personas (*El Plata*, 1949b) (Imagen 27).



Imagen 26. Perón, Eva y Elena Caporale. *El Laborista*, 19 de noviembre de 1949.



Imagen 27. Público asistente a la inauguración. *El Argentino*, 19 de noviembre de 1949.

El Anfiteatro (Imagen 28) contaba con capacidad para 2.600 espectadores que podía ser duplicada con la habilitación de los espacios comprendidos entre las pérgolas y el paseo perimetral. Disponía de varios camarines individuales y colectivos —con

duchas—, capaces de alojar hasta 200 artistas. Con escaleras de ambos lados para hacer más fácil el traslado de instrumentos, por ejemplo. Y en el entresuelo y sobre el contrafrente se previó la casa para el encargado del teatro (*El Argentino*, 1949a; *Actualidad*, 1949).

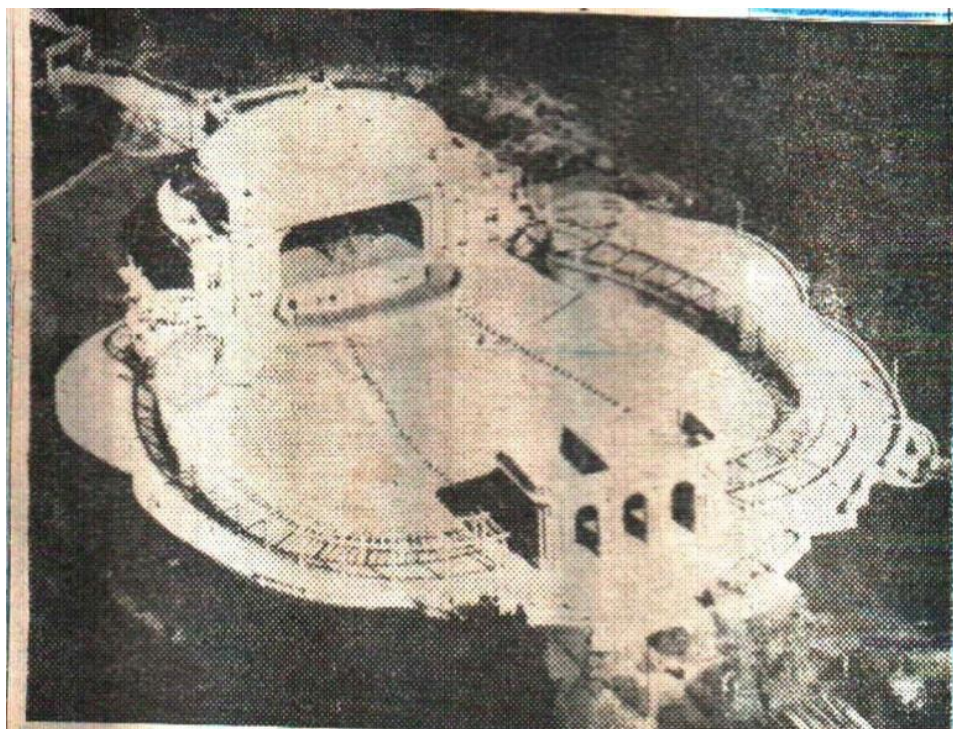


Imagen 28. Vista aérea del Anfiteatro Martín Fierro. *Pregón*, 26 de septiembre de 1949.

Finalmente, le fue otorgado el nombre de “Martín Fierro” por decreto provincial junto a otra obra inaugurada el mismo día, el Instituto de Tisiología que fue denominado “José Hernández”. Tal como expresan los diarios de la época, estos nombres rendían homenaje a lo gaucho y su significación nacional. Exponen, por ejemplo: “De esta suerte ríndese en la perpetuación del nombre del personaje de la leyenda, especial homenaje al hombre de nuestras pampas: al gaucho que fue brazo vigoroso y triunfador en las epopeyas patrias y es símbolo de bravura limpia y de honradez acrisolada” (*El Plata*, 1949c). Sin embargo, este hecho resultaba contradictorio para algunos, en relación a la programación del anfiteatro:

La denominación “Martín Fierro” parecería un tanto desambientada dado que los programas están constituidos por funciones de lírica, “ballet” y conciertos en su inmensa mayoría, pero con ello se ha querido rendir un homenaje a la tradición, recordando al propio tiempo a José Hernández,

clásico entre los clásicos de la literatura argentina, hombre que interpretó al pueblo y vertió en sus versos llenos de sapiencia su sentir íntimo, su reflexión, su rebeldía y sus pasiones (*Porto*, 1950).

Cabe destacar un episodio narrado por diferentes diarios, en relación a la noche de inauguración del Anfiteatro:

(...) cuando la señora Eva Duarte de Perón se retiraba con el presidente, gobernador y altas autoridades, del lugar, sugirió, después de felicitar al director del teatro Argentino, don Fernando J. M. Varela, que un escudo peronista presidiera desde lo alto de la escena las funciones del nuevo local, bordado y pintado en el telón de boca. Fiel así a los principios peronistas, la primera dama argentina pidió que el emblema de la causa revolucionaria no faltara en el recinto de expansión cultural y artística, donde el pueblo estará presente en las fiestas del espíritu. (...) el trabajo quedó encomendado al taller de escenografía del coliseo oficial, trabajo que se realizó, no obstante lo acelerado, con gran realismo y belleza, en un tamaño de 2 metros de alto por uno de ancho (...) (*El Argentino*, 1949c).

El escudo fue expuesto inmediatamente, en la siguiente función del teatro, el 24 de noviembre, es decir, sólo cinco días después (Imagen 29). En este espectáculo, que dio inicio al plan de actividades ordinarias del teatro del Lago, se repitió el programa inaugural, exceptuando la *Suite de Danzas* que fue reemplazada por la *Danza Persa* de Moussorgsky, con coreografía de Borowski. Este mismo programa se repitió el 26, 27 y 29 de noviembre, efectuándose estas dos últimas a precios “popularísimos” de \$1 y constituyendo ambas, las últimas actuaciones del año de los tres cuerpos estables, ya que el Ballet inició sus vacaciones. Las entradas para dichas presentaciones se vendían en el Teatro Argentino desde el día anterior al mediodía y luego, antes de la función, en el mismo Teatro del Lago.



Imagen 29. *El Argentino*, 27 de noviembre de 1949.

Luego, en 1950, el Ballet Estable se presentó durante toda la temporada estival con funciones casi todas las semanas, siendo su primera participación el 15 de enero y la última el 30 de marzo. Las obras presentadas esta temporada, bajo la dirección de Michel Borowski, fueron: *El Lago de los cisnes* de Tchaikovsky y coreografía de Petipa, *Bolero* de Ravel con coreografía de Borowski inspirada en la de Romanoff, *Apollon musagète* de Stravinsky y Balanchine, *El espectro de la rosa* de Von Weber y Fokine, las *Danzas Polovtsianas* del *Príncipe Igor* de Borodin y Fokine, y los divertimentos: *Aceleraciones*, *Can-Can*, *Danza árabe*, *Trepak*, *Czardas*, *Leyenda de los bosques de Viena*, *Danza persa*, *La doncella y el soldado*, *Marcha guerrera* y *Los tres Ivanos*.

A fines de 1950 —tres funciones en el mes de noviembre— y como inicio de la temporada de verano de 1951 se presentaron las piezas *La Giarra* de Casella y Wallmann, *El aprendiz de brujo* de Dukas y Fokine, y *Sherezade* de Rimski-Kórsakov y Fokine. Posteriormente, durante enero, febrero y marzo de 1951 se presentaron los siguientes ballets: *El Lago de los Cisnes*, *El aprendiz de brujo*, *Sherezade*, *Carnaval* de Schumann y Fokine, *La Giarra*, *Bolero*, *Las Sílides* de Chopin y Fokine, *Danzas Polovtsianas*, la ópera *El Murciélago* de Strauss y Borowski, *La Flor del Irupe* de Gaito y Esmeé Bulnes, y los divertimentos *Aceleraciones*, *Czardas*, *Danza persa*, *La doncella*

y *el soldado*, *Marcha guerrera*, *Los tres Ivanés*, *Leyenda de los bosques de Viena* y *Trepak* (se encuentran subrayadas las piezas nuevas respecto a la temporada anterior).

A fines de 1951 —una función en diciembre— se presentaron: *Carnaval*, *Noches venecianas* y *Danzas Polovtsianas*. Luego, durante la temporada de 1952, desde el 17 de enero hasta el primero de abril, se desarrolló la temporada estival que contó con las siguientes obras: *El amor brujo* de Falla y Borowski, *Falarka* de Castro y Louis Le Bercher, *El lago de los cisnes*, *Bolero*, *El aprendiz de brujo* (Imagen 30), *Las Sílides*, *Carnaval*, *Noches venecianas*, *Danzas Polovtsianas*, *El juicio de París*, *La novia vendida*, *El espectro de la rosa*, *Sherezade*, y los divertimentos *Armonías celestes*, *Trepak*, *Marcha guerrera*, *Danza árabe*, *Can-can*, *Danza persa*, *El pájaro azul*, *Leyenda de los bosques de Viena*, *La doncella y el soldado* y *Rapsodia húngara N° 2* (se encuentran subrayadas las piezas nuevas respecto a la temporada anterior).

A propósito del año 1953, no encontré registros periodísticos ni otro tipo de fuentes que muestren la producción de la temporada estival. En el mes de enero se anunció el reinicio de actividades por parte de los Cuerpos Estables, en vista a la temporada de verano, pero luego no cuento con datos de la participación del ballet en la misma.

En 1954, el director del ballet ya no era Borowski sino Plinio Gargiulo. Otro cambio que se produjo fue que las entradas ya no se vendían desde el día anterior, sino el mismo día de la función. Durante los meses de enero, febrero y marzo, se presentaron los siguientes ballets: *Carnaval*, *Sherezade*, *Pedro y el lobo* de Prokófiev y Wallmann, *El lago de los cisnes*, *Les midinettes* de Borowski, *El pájaro azul*, *La bella durmiente del bosque*, *Las Sílides*, *Apollon musagète*, *Danzas Polovtsianas*, *Romeo y Julieta*, *Danza de Salomé*, y los divertimentos *La novia vendida*, *Danza persa* y *Can-can* (se encuentran subrayadas las piezas nuevas respecto a la temporada anterior).

Por último, en 1955, bajo la puesta en escena del coreógrafo Roberto Giachero, se presentaron, durante enero, febrero y marzo: *Las Sílides*, *El espectro de la rosa*, *Don Quijote*, *La muerte del cisne*, *Las bodas de Aurora* de *La Bella Durmiente*, *Carnaval*, *Orfeo*, *Capricho italiano*, *Promenade en Viena*, *Danzas Polovtsianas*, *Pas de quatre*, *Las boutique fantasque*, y los divertimentos *La doncella y el soldado*, *Armonías celestes*, *Marcha guerrera* y *Trepak* (se encuentran subrayadas las piezas nuevas respecto a la temporada anterior).

Los bailarines principales que participaron de estas temporadas fueron: Gioconda Filippini, Raúl Roger, Delfino Larrosa, Elsa García Gálvez, Hery Thomson,

Alberto Felici, Carmen Panader, María del Carmen Santesteban, Liana Fuentes, Elsa Raggio, Hala Pelypenko, Ethel Linch, Pedro Martínez, Ida Opatich, Ane Marie Hoth, Tormir Lewsnieschy, Ismael Hernández, Alfredo Gurquel, Sabino Rivas, Marga Rouner, Ismael Guiser, María Zeller, Ragneda Eichelbaum, Nina Giedraitis, Michel Dimitrievich, Mercedes Torres, Elena Fernández, Tony Ferre, además de invitados como María Ruanova, Irina Borovski, Olga Ferri y Vasil Tupin, y el cuerpo de baile.



Imagen 30. *El Plata*, 13 de enero de 1951.

Según los relatos de la prensa, los ballets contaron con mucha asistencia de público, colmando el anfiteatro y teniendo que repetir programas. A su vez, se alcanzó el récord de concurrencia en la función del 2 de febrero de 1952. Quisiera destacar algunos comentarios respecto a este éxito de público en las funciones de ballet:

Sin temor a exagerar la adjetivación, puede afirmarse que el teatro Argentino ha conseguido identificarse profundamente con el público a través de funciones de alta jerarquía artística, realizadas con toda dignidad, a precios sumamente populares. El público, reconociendo el **esfuerzo realizado en pro de la elevación cultural**, ha sabido valorar la trascendencia que importa para su desarrollo artístico la **preocupación del gobierno de la provincia**

al crear otro exponente de las artes dentro del territorio bonaerense [El subrayado es mío] (*El Plata*, 1950).

Cabe señalar las huellas de la planificación cultural del primer peronismo en esta cita, en cuanto a la elevación cultural y la necesidad de democratizar la cultura. Al respecto, no resulta un dato menor que el teatro al aire libre dependía tanto del Teatro Argentino de la Plata como del Ministerio de Educación de la Provincia.

En cuanto a esto, asimismo, es interesante ver el cambio que se produce en el discurso acerca de las funciones al aire libre durante la gobernación de Carlos Aloé. Tal como señala Aelo (2012), el nuevo gobernador era un ferviente admirador de Perón y Eva, y defendía la lealtad a estos líderes como la suprema virtud peronista, en este sentido, adoptó íntegramente el SPQ, circunscribiendo gran parte de su gestión económico-social a la implementación del mismo. Del mismo modo, se oponía al exgobernador, por ello no resulta llamativo el no encontrar evidencias de la temporada estival de fines de 1952 y principios de 1953, momento de su reciente asunción y de reacomodamiento del Estado provincial, aunque luego las actividades se retomaron durante 1954 y 1955. Sin embargo, merece la atención señalar algunos cambios que tienen que ver con el comportamiento adepto al presidente y al SPQ. Por ejemplo, las siguientes declaraciones, vertidas en el Boletín oficial del Ministerio de Educación del 30 de enero de 1954, bajo el título de “Un programa artístico de vastas proyecciones va a desarrollarse en nuestro coliseo al aire libre”, evidencian un cambio en el programa artístico y en su forma de concebirlo:

Tendrá vastas proyecciones la temporada artística de verano que la dirección del teatro Argentino se ha propuesto a desarrollar en su coliseo al aire libre “Martín Fierro”. El programa preparado al efecto, y que ha sido dado a conocer a la prensa, destaca variados y atrayentes espectáculos, advirtiéndose el claro y plausible criterio de acercar al público a manifestaciones que, distinguidas por su contenido jerárquico, aparecen, paralelamente, encuadradas dentro de los lineamientos dictados por la reiterada prédica del primer mandatario de la Nación, que recientemente y en varias oportunidades propugnó una intensificación tendiente a la elevación espiritual del pueblo. (...) cabe señalar que conforme a las directivas oportunamente impartidas por el general Perón, se piensa actualizar expresiones auténticas de la zarzuela criolla género tan en boga hasta el año

1926, aproximadamente. De tal forma, se mostrará en toda la plenitud de su meduloso contenido la existencia de un teatro musical vernáculo injustamente dejado de lado, sobre todo para conocimiento y regocijo de la juventud actual (Boletín oficial del Ministerio de Educación, 1954).

Cabe señalar además, que la temporada estival siguiente, de 1955, se abrió con un espectáculo folklórico, mientras que anteriormente siempre era inaugurada por conciertos sinfónicos o ballet. Del mismo modo, resultan destacables las palabras del diario *El Día*, respecto al inicio de la temporada estival de 1955:

En la estructura general de los planes, se ha guardado estricto acatamiento a conceptos rectores del presidente de la República, general Perón, en el sentido de que, dentro de la orgánica empresa de elevar la cultura del pueblo, debe dársele a éste lo que éste pide. La temporada de referencia, auscultadas detenidamente las preferencias del público, confeccionóse con un criterio ecléctico y a la vez de aliento, ya que, conforme al estilo tradicional europeo, no se limitará a simples reposiciones, sino que incluirá también espectáculos montados allí expresamente. (...) en el orden coreográfico, al que se le asigna particular trascendencia, “Promenade en Viena” y una “suite” de “La boutique fantasque”, de Rossini-Respinghi (*El Día*, 1955a).

Si bien los objetivos generales eran los mismos, algunas características de la democratización cultural se modificaron a partir del cambio de gobernación. De todos modos, los espectáculos de ballet continuaron siendo predilectos por el público, constituyendo funciones masivas, logrando hacer más popular un arte considerado de élites, y cumpliendo, por lo tanto, con el objetivo de la democratización de la cultura a través de la ocupación del espacio público urbano, en este caso a través de la creación de un espacio nuevo.

Por último, quisiera destacar que actualmente en el anfiteatro al aire libre funciona el Centro de Artes del Circo y ensaya y brinda funciones la Banda de Policía, pero no lo hacen del mismo modo, los cuerpos estables del Teatro Argentino.

2.3 La danza en los actos políticos

La democratización de la cultura implicaba facilitar el acceso de las clases obreras y populares a espacios que anteriormente le pertenecían exclusivamente a las clases altas, ello incluía los espacios públicos, los cuales fueron promovidos a partir del consumo cultural de dos modos: por un lado, dado que los trabajadores contaban con tiempo y dinero destinado al ocio, asistían a cines, teatros y bares, por ejemplo, localizados en el centro de la ciudad; por otro lado, los eventos masivos ocupaban las calles. Estos últimos tenían características de propaganda ya que el gobierno organizaba los actos desde la Subsecretaría de Informaciones y Prensa con la finalidad de difundir sus diferentes políticas (Gené, 2008). Esta Subsecretaría se creó tras el golpe de Estado de 1943, dependiente de la Presidencia de la Nación, con el objetivo de “centralizar y coordinar la información oficial y organizar la propaganda del gobierno” (Gené, 2008: 31). A partir de la asunción de Perón, en 1946, este ente estatal de propaganda se jerarquizó y amplió sus funciones, adquiriendo autonomía financiera. Esto, sumado al carácter particular que le imprimió Apold a partir de 1949, contribuyeron al protagonismo que adquirió la Subsecretaría durante el primer peronismo, y a cimentar cierto “aura de temor y persecución” por parte de los sectores opositores al gobierno (Gené, 2008). Sin embargo, tal como señala Gené en base a la investigación de Berrotarán, más allá de ese “aura”, la Subsecretaría de Informaciones se planteó como una pieza más de la reestructuración que concebía a las políticas públicas desde la planificación estatal, y la propaganda, en este contexto, se aleja de las visiones estigmatizadas que la asocian al control y la censura, ya que deviene una herramienta compleja, clave de las políticas que se querían implementar (2008: 33-4).

En este sentido, y antes de pasar al estudio de un caso particular de propaganda, cabe nombrar diversos actos al aire libre en los que participó el ballet, pero a modo de ejemplo señalo el del día 18 de octubre de 1949, en la Avenida 9 de Julio y Moreno, en un acto organizado por la Confederación General del Trabajo (CGT) en conmemoración del 17 de octubre. Allí el Ballet del Colón presentó *Las Sílides*, *El Espectro de la Rosa* y *Capricho Español* (Imagen 31), en un programa que también incluyó espectáculos folklóricos y la orquesta de Juan de Dios Filiberto (Manso, 2015; Caamaño, 1969).



Imagen 31. Archivo personal de Carlos Manso.

Además quisiera destacar un espacio, fuera de Buenos Aires, del cual participó el Ballet del Colón: el teatro al aire libre creado para el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1954, por Jorge Sabaté. Fue un espacio que constituyó un particular acontecimiento cultural, con fuerte inflexión propagandística (Ballent, 2009: 244). El Festival, promovido por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa a cargo de Apold (Imagen 32) abrió las puertas a relaciones internacionales y posibles negociaciones, tal como se proponía el SPQ (Kriger, 2009). Allí, espectáculo y política hicieron una mixtura como estrategia comunicacional tendiente a fortalecer la imagen del gobierno, convirtiendo a las delegaciones en agentes de propaganda que difundieran los avances de la “Nueva Argentina” peronista (Kriger, 2009: 79).



Imagen 32. Raúl Apold junto a su esposa, la bailarina Teresa Goldkhul —a la izquierda, vestida de blanco—, durante el Festival Internacional de Cine (*Lyra*, 1954).

Para la ocasión, se construyó un teatro al aire libre, en el espacio público urbano, donde se presentó el jueves 11 y el viernes 12 de marzo el Ballet Estable del Colón, entre otras actividades. Puede observarse el diseño modernista llevado al espacio público (Imagen 33), característica de la arquitectura de Sabaté, aglutinando a su vez el arte escénico, las masas y la propaganda política (Ballent, 2009). Luego, el Colón continuó realizando allí funciones de difusión cultural.

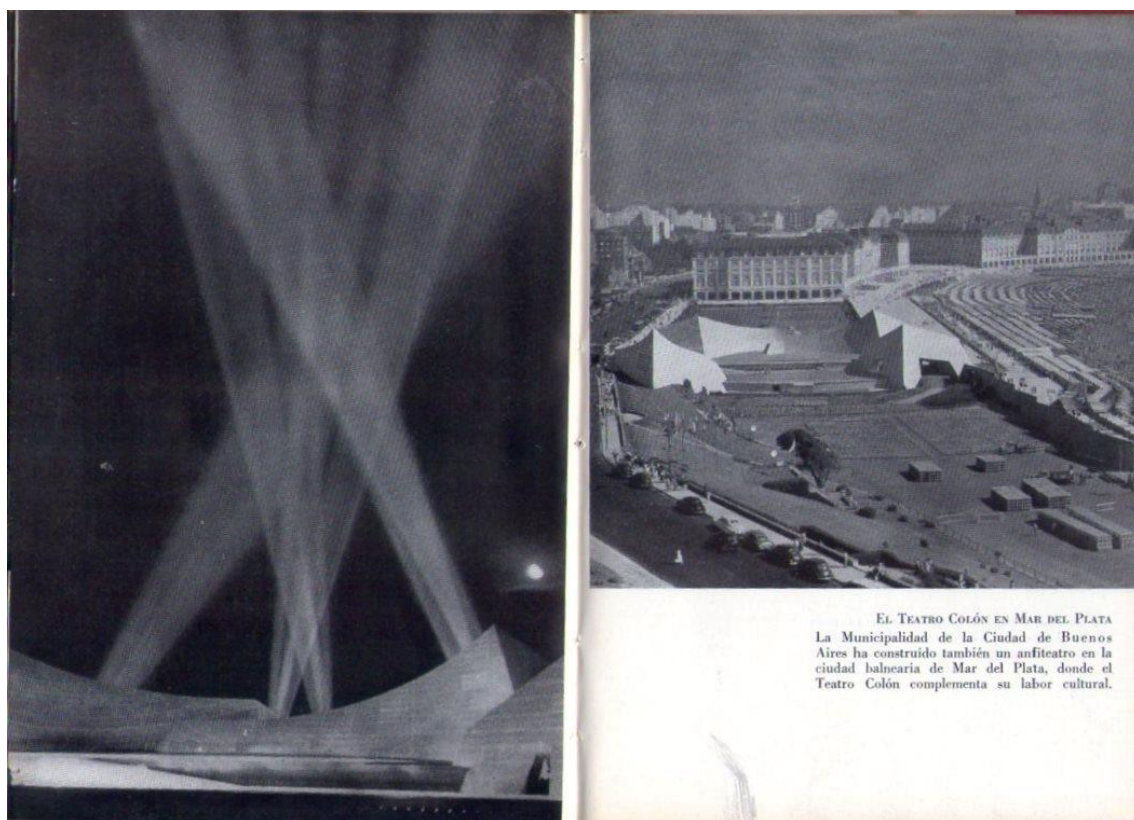


Imagen 33. (*El Teatro Colón*, 1954)

2.3.1 El 17 de octubre de 1950: *Electra* de Leopoldo Marechal

En 1950, el Ballet Estable del Teatro Colón participó de un evento de características políticas y artísticas que clausuró las festividades por la Semana de la Lealtad. Estos festejos conmemoraban los sucesos que tuvieron lugar el 17 de octubre de 1945. Aquel día, Perón se encontraba preso en la isla Martín García⁴⁴, a manos de un golpe de Estado interno al gobierno militar que estaba en el poder desde 1943, del cual Perón era Vicepresidente, Secretario de Trabajo y Previsión Social, y Ministro de Guerra. Perón fingió estar enfermo para ser trasladado al Hospital Central Militar en la Capital Federal. Mientras tanto, un gran número de trabajadores de la Capital y el Gran Buenos Aires, comenzaron a llegar a la ciudad para aglutinarse frente al hospital y en la Plaza de Mayo, aclamando y esperando la triunfal aparición de su líder. Cabe recordar que mientras Perón estuvo a cargo del Ministerio de Trabajo y Previsión Social, había logrado mejoras sin precedentes en términos legales y sociales de las condiciones de los

⁴⁴ En esta isla había una cárcel que funcionó entre 1755 y 1962. Durante la primera parte del siglo XX la isla era el lugar de confinamiento de presidentes o importantes políticos derrocados. Luego del golpe de estado de 1930 que derrocó a Hipólito Yrigoyen, éste fue trasladado allí. Del mismo modo fue preso Marcelo Torcuato de Alvear. Y más tarde, en 1962 los militares encarcelaron allí a Arturo Frondizi.

trabajadores, tales como las vacaciones pagas, el bono de Navidad y la licencia por maternidad. Esta demostración histórica de las masas terminó al anochecer, con la liberación de Perón, un acuerdo político para llevar a cabo las elecciones, y con Perón dando un discurso desde el balcón de la Casa Rosada, reafirmando su liderazgo popular.

Ese día devino un momento clave para la construcción de la identidad peronista, y fue celebrado durante todo el mandato. Cada año, como un esfuerzo de propaganda política, la movilización espontánea de los trabajadores fue transformándose en un ritual de comunión entre Perón y el “pueblo”, y fue nombrado como Día de la Lealtad. Ballent (2009) señala que en este contexto, el peronismo orientó el uso del espacio público urbano, alentando una ocupación simbólica de la ciudad, la cual anteriormente se encontraba clausurada para las masas. Este uso del espacio público reafirmaba el mito del 17 de octubre como la “la irrupción de las masas en la ciudad, que significaba a la vez su irrupción en la política” (Ballent, 2009: 51).

Para 1950 el ritual político del 17 de octubre ya estaba cristalizado y los espacios para la diversión y el ocio durante la festividad oficial, tales como diversos espectáculos o bailes populares, también eran un modo de educar al pueblo no sistemáticamente. Marcela Gené (1997) explica que la celebración de 1950 fue un imponente festival artístico presentado como un festival de “cultura para el pueblo”. La organización estuvo a cargo de un Comité Ejecutivo Oficial compuesto por el Subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación, Raúl Apold, el Director General de Cultura del Ministerio de Educación, José María Castiñeira de Dios, el Secretario de Cultura de la Municipalidad, y el Director de Acción Cultural del Ministerio de Educación. El festival se llevó a cabo entre el 14 y el 21 de octubre, y fue proyectado siguiendo los conceptos de “cultura nacional” que promovía la planificación cultural del primer peronismo, anunciados en la recientemente reformada Constitución Nacional de 1949: “simple, práctica, popular, cristiana, humanista, inspirada en expresiones universales y modernas, y en la cultura tradicional argentina” (*cit. in* Gené, 1997: 187). Hubo tanto folklore y coros obreros como teatro clásico, música sinfónica y ballets. Tal como afirma Gené, el festival se presentó como “la interpretación por parte del Estado de la voluntad de los trabajadores de acceder a la cultura superior, espacio negado por los ‘selectos’ en su afán de mantenerlos reducidos a la explotación. En otros términos, la apropiación del mundo simbólico-cultural de la oligarquía y su restitución a sus legítimos poseedores, se muestra como un requerimiento popular que el milagro peronista hizo posible” (1997: 187-188).

En este contexto, el Ballet del Teatro Colón ofreció su repertorio en los Parques Chacabuco, Lezama y Centenario. Además, participó del espectáculo de cierre, *Electra* de Sófocles, adaptada especialmente para la ocasión por el renombrado escritor e intelectual del peronismo, Leopoldo Marechal. La puesta en escena estuvo bajo la dirección general de Eduardo Cuitiño, siendo el director del ballet Jorge Tomin. El director musical fue Roberto Kinsky y la escenografía estuvo a cargo de Mario Vanarelli. El elenco estaba compuesto por Iris Marga como Electra, Silvana Roth como Crisotemis, Pedro Maratea en el papel de Orestes, José de Angelis como Egisto, Ángeles Martínez como Clitemnestra, Julio Renato en el papel de Ayo y la participación de Italo Sportelli. Todos ellos, actores y actrices populares que participaban en radio y teatro de revista. Las escenas bailadas fueron dos: las danzas “Amanecer” y “Las furias”, ambas coreografiadas por Serge Lifar, director del Ballet de la Ópera de París, previamente a su regreso a Francia. La primera danza fue descripta por los artículos periodísticos de la época, como una danza rítmica, contaba con la participación de las primeras bailarinas: Juana Martini, Estela Deporte y Paula Svagel. Por su parte, en “Las furias” los principales bailarines fueron Ciro Figueroa, Wasil Tupin, Enrique Lommi, Víctor Moreno, Antonio Truyol y José Neglia. Asimismo participó todo el cuerpo de baile, y los periódicos de la época destacaban en la “Aparición de Crisotemis” a Ada Kristel como solista (Anónimo, 1950; *Clarín*, 1950b; *El Mundo*, 1950; *La Época*, 1950; *La Nación*, 1950b; *La Prensa*, 1950b; *Noticias Gráficas*, 1950e).

La obra fue presentada el día 22 de octubre en las escalinatas de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires —construida durante el peronismo, aunque proyectada en la década anterior—. La fachada del edificio fue utilizada como escenografía (Imagen 34). Gené (1997) señala que esto reforzaba visualmente otro tipo de mensajes: en forma paralela, el espectador ingresaba imaginariamente a dos espacios que tradicionalmente le estuvieron prohibidos, por un lado, el espacio del conocimiento (la Universidad) y por el otro, el espacio de la cultura clásica (la obra).



Imagen 34. *La Nación*, lunes 23 de octubre de 1950.

En consecuencia, esta obra realizada en este espacio, tuvo por lo menos dos efectos que representaban el pensamiento del primer peronismo: por un lado, significó una “democratización de la ciudad”, dando acceso de los sectores populares a zonas de la ciudad que no frecuentaban asiduamente (Imagen 35); por el otro, permitió la conexión de éstos con un texto perteneciente a la cultura clásica interpretado por un elenco que conocían a través de su desempeño en el teatro, el cine y la radio. Allí, las coreografías realizadas para la ocasión por Lifar, pudieron ser apreciadas por una gran cantidad de público, haciéndose eco la “democratización de la cultura” también en el ballet. Tal como los periódicos expusieron, fue un acto de “democratización del intelecto y el espíritu” (*Noticias Gráficas*, 1950a: 6).



Imagen 35. *La Razón*, 23 de octubre de 1950.

Acerca del segundo efecto señalado, la conexión de los sectores populares con un texto perteneciente a la cultura clásica interpretado por un elenco que conocían a través de su desempeño en medios masivos, debo señalar que no resulta contradictorio ya que las políticas culturales de este gobierno promovían la “elevación” del pueblo, dándoles acceso a la alta cultura a través de elementos que les eran familiares, provenientes de las culturas populares o de masas —por ejemplo, los actores, pero también probablemente la adaptación literaria de Marechal—. Tal como expresa un periódico bajo el titular “La cultura ha dejado de ser un privilegio”, la representación de *Electra* tuvo una buena recepción entre las masas quienes “aplaudieron sin reservas (...) Prueba de que saben estimar en todo su valor las obras maestras del arte, cuando tienen oportunidad de acercarse a ellas. (...) porque (...) su elevación y educación cultural [del pueblo] es uno de los fines indeclinables y esenciales (...)” (*Noticias Gráficas*, 1950d: 5). En este contexto, la utilización del ballet adquiere sentido no sólo como un órgano institucional oficial que debe democratizarse sino como un arte que debe ser exaltado.

Asimismo, considero que el Ballet Estable del Colón y la danza clásica misma desempeñaban otro papel en los espectáculos públicos y al aire libre. Es debido recordar en este punto el surgimiento institucional de la danza clásica, en la Academia Real de Música y Danza fundada en 1661 por el Rey Luis XIV. Ya en este momento los rituales políticos servían para reforzar el carisma del gobernante y su lugar como centro del universo político y en esta tarea tuvieron un lugar central el ballet y el teatro. Del mismo modo señala Plotkin, que los rituales y festivales políticos cumplen una doble función:

“Por un lado crean una unidad simbólica entre los participantes que se reconocen a sí mismos como miembros de una comunidad política dada (...) Pero por otro lado (...) los rituales también cumplen una función de exclusión, privando de legitimidad a los contendientes políticos que no participaban de los mismos” (2007: 159). Estos últimos serían definidos como “los otros”. Entonces, los rituales políticos tienen la función esencial de reforzar y recrear los fundamentos de legitimidad de un régimen. Además cabe aclarar la clasificación que hace Plotkin, siguiendo al antropólogo brasileño Roberto Da Matta, entre rituales de “inversión” —que implican una ruptura en el sistema de clasificaciones sociales— y de “refuerzo” —que, valga la redundancia, refuerzan los mecanismos sociales existentes de clasificación, asignando a cada uno un lugar determinado—. En consecuencia, Plotkin señala que si bien el 17 de octubre de 1945 fue un ritual de inversión, los sucesivos 17 de octubre se irían definiendo como rituales de refuerzo. Aunque no coincido con este autor en que en estos últimos, el lugar del “pueblo” y de Perón quedaría fijo e inamovible. Tal como señalé en la Introducción, en las prácticas de lectura de las culturas populares existe la posibilidad activa de apropiación, la cual puede ser tanto conservadora como contrahegemónica, pero se necesitaría un estudio profundo y detallado de éstas para poder afirmar lo que señala Plotkin. En este sentido, me pregunto: ¿cómo se articula el lugar del ballet en un espectáculo dirigido al ampliamente denominado “pueblo”? Es decir, ¿cómo puede haber sido recibido un espectáculo de dichas características, y en qué lugar se situó la danza clásica en éste? ¿Cómo funciona la danza clásica con sus preceptos originados en el siglo XVII en un ritual político del siglo XX? ¿Puede funcionar o acaso sigue respondiendo a los preceptos universalistas y elitistas pertenecientes a la aristocracia que la originó?

En cuanto a las escenas danzadas, si bien no tengo datos acerca de cómo fueron ni cuento con el texto dramático de la obra —la única imagen de la puesta, muestra al coro, interpretado por el cuerpo de baile (Imagen 36)—, sus títulos son sugestivos: “Amanecer” y “Las furias”, ambos referentes a temáticas que se pueden denominar como “abstractas”. Por lo tanto no habría posibilidad directa de “adoctrinamiento” como sugiere Plotkin. Al respecto, ya resulta llamativa la elección de la obra *Electra* para un evento de gran impronta política en el que se intentaba introducir al 17 de octubre entre las fechas de trascendencia en la historia nacional. Sin embargo, no se eligió una obra de propaganda sino un texto clásico, alejado de la realidad inmediata argentina.

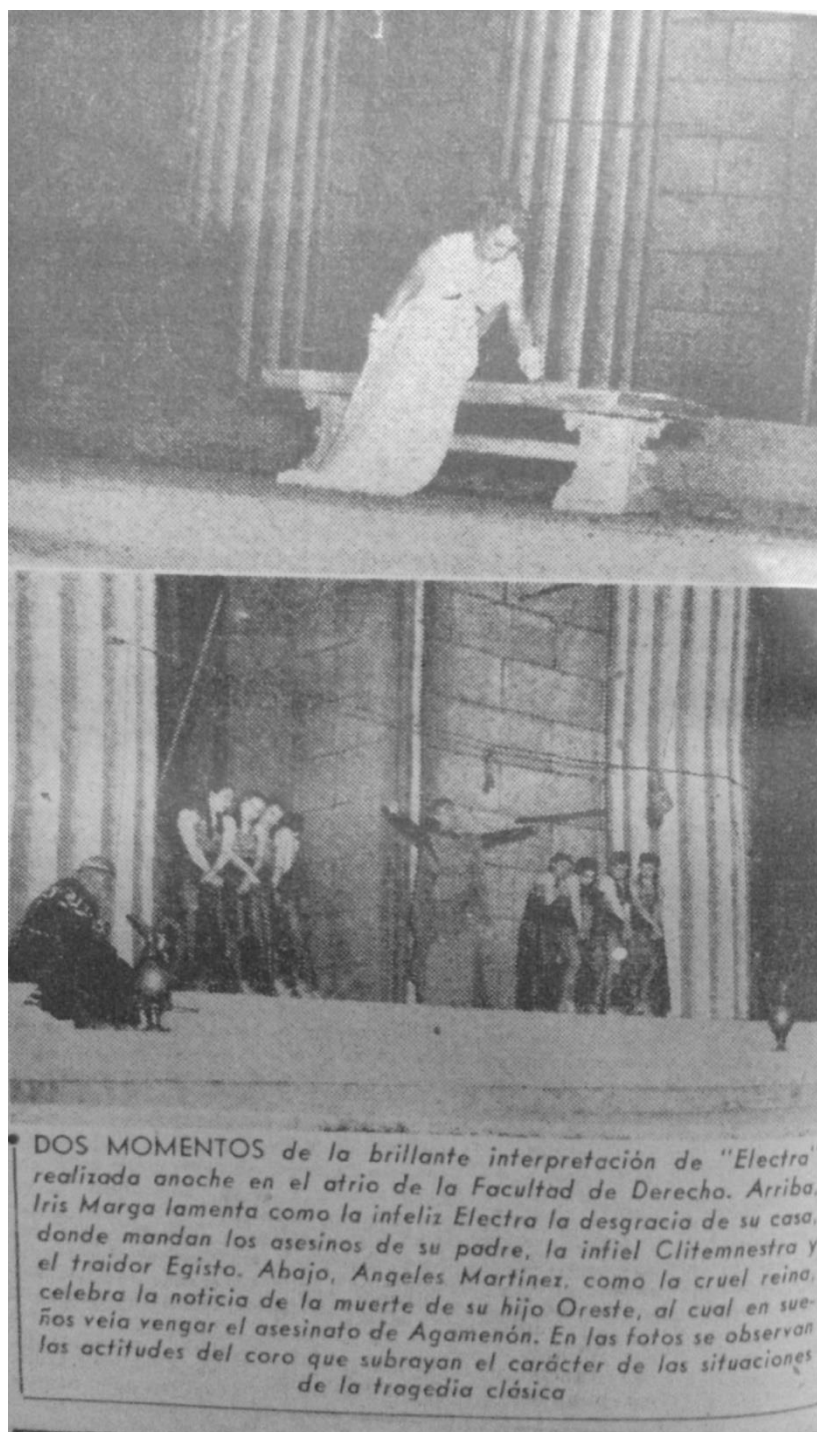


Imagen 36. *La Razón*, 23 de octubre de 1950.

Analizaré la segunda coreografía. Estos personajes, las furias, serían irrepresentables de forma realista y constituyen de por sí el lugar de lo irracional. Específicamente en las tragedias de Esquilo *Las Coéforas* y *Las Euménides*, estos personajes constituirían el lugar de la oscuridad pasada —la venganza y la ley divina— frente a la luz de la razón representada en las leyes humanas que se impondrían con el tiempo. En este sentido, la danza ocuparía el lugar de lo romántico. Sería la danza la

encargada de representar a estos seres mágicos —compárense con las willis⁴⁵ o las sílfides⁴⁶ del ballet neoclásico romántico—, pertenecientes a lo “sublime”, como una oscuridad que provoca admiración y cuyas características son el temor y el asombro frente al horror, entre otras (Burke, 1998). En Esquilo, las furias son descritas de manera horripilante, como oscuras y repugnantes. Sin embargo el ballet, con sus preceptos representacionales, probablemente habría estilizado y convertido en sublime estas imágenes.

No obstante, llama la atención que las furias fueron personificadas por hombres y no por figuras femeninas, tal como fueron descritas en el mito y como hubiesen sido representadas bajo el paradigma del ballet romántico. Quizás esto se deba a que ese lugar de lo femenino no se condice con el idealizado por el romanticismo del ballet. Tal como explica Tambutti (2010), en las obras del neoclasicismo romántico el cuerpo femenino deviene un objeto sublime que enlaza ideas éticas con ideas estéticas. Su cuerpo resulta un espejo donde se refleja la belleza del alma y su pureza. Pero en este caso las furias se relacionarían con lo sublime en el sentido en que, en el ballet neoclásico-romántico era representado el contexto de la narración o la escenografía —por ejemplo el oscuro y tenebroso bosque o cementerio—. Asimismo, considero que el protagonismo masculino está relacionado con la tradición proveniente de los Ballets Russes originada en la figura de Nijinsky y en el personaje romántico del Espectro de la Rosa perteneciente a la obra homónima de Fokine. Claro que esto no es así casualmente, ya que Lifar continuaba la escuela de los Ballets Russes —compañía a la cual perteneció—.

Lifar llegó a Buenos Aires por segunda vez, como director del Ballet de la Ópera de París, presentando en el Colón sus piezas *Fedra* (1950) e *Ícaro*⁴⁷ (1935), las cuales generaron un gran impacto en el público local. Me pregunto si las danzas de *Electra* habrán sido de un estilo de movimiento similar a los de *Fedra* e *Ícaro*. Quizás fue debido al gran éxito que tuvieron sus obras de mitología griega, que el gobierno lo

⁴⁵ Las willis son fantasmas de doncellas vírgenes que murieron antes de su boda. Estos personajes pertenecen al ballet *Giselle ou les willis*, estrenado en la Ópera de París en 1841, con coreografía de Jean Coralli Peracini y Jules Perrot, música de Adolphe Adam y guion de Jules-Henri Vernoy.

⁴⁶ Las sílfides son espíritus imaginarios del aire, seres mágicos del más allá. Estos personajes aparecieron por primera vez protagonizando un ballet en *La Sylphide*, estrenado en París en 1832, con coreografía de Filippo Taglioni, música de Jean Schneitzhoeffter y guion de Adolphe Nourrit, inspirado en una novela de Charles Emmanuel Nodier, *Trilby ou le Lutin d'Arguail* (*Trilby o El duendecillo de Argail*), escrita en 1822.

⁴⁷ “Ícaro, emblemático ballet sobre ritmos percusivos, neoclásico por la coreografía y neogriego en la presentación, donde el coreógrafo pretendía haber liberado la danza de la música, con bien lograda expresividad y utilización de un notable bailarín-actor-atleta” (Destaville, 2005: 52-3).

eligió como coreógrafo de *Electra*. Tal como Lifar mismo lo expresó en la prensa local, tuvo que postularse y competir para este puesto. Además, su simpatía por el gobierno de Perón y su fama internacional, lo hacían un buen candidato.

La primera vez que Lifar estuvo en Buenos Aires, en 1934, se llevó una impresión negativa acerca de los bailarines locales y el lugar de la danza en nuestro país, cuya responsabilidad atribuyó a los políticos (Lifar, 1987). Pero en 1950, el coreógrafo expresó a la prensa que encontró a la Argentina socialmente transformada, con un pueblo que mostraba toda su “alegría de vivir” (*Noticias Gráficas*, 1950b; 1950c). Enfatizó la labor de Perón y Eva en esta tarea, y destacó al público argentino y su clima “espiritual e intelectual”. También expresó que los bailarines del Ballet Estable del Colón habían hecho grandes progresos y tenían un gran futuro. Asimismo, en esta segunda estadía, Lifar y el Ballet de la Ópera de París se presentaron en funciones de difusión cultural para los gremios —en el Teatro Colón— (Imagen 37) y para los escolares —en la Ciudad de los Niños— (Imagen 38), y asistieron a diferentes espacios de ayuda social de la Fundación Eva Perón (Imagen 39).



Imagen 37. *Crítica*, 17 de septiembre de 1950, página 11.



Imagen 38. *Crítica*, 22 de septiembre de 1950, página 2.



Imagen 39. *La Razón*, 17 de septiembre de 1950, página 5.

Escribió Lifar: “La danza no es ya más, como antiguamente, el patrimonio de la clase elegida, o de un público ‘diletante’. En razón de su idioma universal, se ha convertido en un arte esencialmente popular. Por eso mismo, constituye —además de ser una de las manifestaciones más refinadas de la civilización—, un medio magnífico de hacer conocer y amar a su patria” (*Noticias Gráficas*, 1950b: 24). Estas palabras concuerdan con el concepto de cultura del primer peronismo y con una posible apropiación de esta práctica artística por parte de las clases populares. Habiendo declarado Lifar su simpatía con el peronismo, y respondiendo quizás a las dicotomías planteadas por la oposición —tales como las que he expuesto anteriormente respecto a la censura, por ejemplo—, también aclaró su oposición al nazismo, comentando a la prensa gráfica que “prefirió torcerse un pie a cobrar un millón por danzar frente a A. Hitler” (*La Razón*, 1950c: 4).

En conclusión, en el presente apartado propuse que por un lado, la participación del ballet en este acto público y político pudo haber significado una apertura de la danza hacia las clases y culturas populares, una democratización de la cultura, debido al amplio público al que accedió a través de un espacio público urbano, tal como señaló

Lifar, lo que significa que una gran cantidad y probablemente diversidad de personas vieron el ballet haciendo masivo un arte tradicionalmente de élite. Pero, por el otro lado, la danza permaneció en un mundo romántico e inalcanzable debido al lugar del ballet en *Electra*, es decir el lugar de lo sublime, lo cual le permitiría a la danza mantenerse en su lugar de la “alta cultura” aunque haya estado participando de un evento con las características anteriormente nombradas.

Recapitulando, he desarrollado distintos aspectos de la planificación cultural del primer peronismo —expuesta principalmente en el Primer y el Segundo Plan Quinquenal— en relación a la práctica de la danza, a saber —y resumidamente—:

Los espacios oficiales de cultura —el Teatro Colón, el Teatro Cervantes, y el Teatro Argentino— con sus Ballets Estables, fueron representantes de la democratización cultural, a través de las funciones para gremios, obreros, escolares, las funciones al aire libre y las giras por las provincias argentinas.

Asimismo, el Colón y el Argentino contaban con espacios específicos para llevar a cabo las funciones populares al aire libre. Estos anfiteatros fueron creados durante este gobierno como modo de fortalecer y profundizar en la difusión cultural y la elevación cultural del pueblo, iniciada en la década de 1930.

Por otra parte, la danza también formó parte de los actos políticos, particularmente en los festejos relacionados con el 17 de octubre. En éstos, la difusión cultural adquiriría características de propaganda. En este punto reconstruí teóricamente la puesta en escena de *Electra* con coreografía de Serge Lifar.

Un caso intermedio entre la propaganda y la creación de un espacio teatral nuevo al aire libre, es el del analizado Anfiteatro al aire libre de Mar del Plata, inaugurado durante el primer Festival Internacional de Cine.

Capítulo 3

Representaciones

En la planificación cultural del primer peronismo quedaba expuesta aquella cultura que se buscaba “rescatar” y “enaltecer”, esta se refería al legado hispánico por un lado, y a la soberanía nacional por el otro. Ya en relación al PPQ Perón planteaba que “El estudio de las expresiones folklóricas, música y danzas populares, esencia del sentir de un pueblo, debe cuidarlo el Estado como exponente de íntima y popular cultura y como base del desarrollo de formas propias de expresión artística” (“Plan de gobierno 1947-1951” *cit. in* Glozman, 2015: 94). Esto se profundizó en el SPQ, quedando expuesto en el ya citado Objetivo fundamental, y explicitado en el apartado “Cultura artística popular” de los Objetivos generales:

El Estado auspiciará la elevación de la cultura artística del Pueblo desarrollando aquellas expresiones que influyan en la conformación de su espíritu mediante:

- a) la más amplia difusión, entre todos los habitantes de la Nación, de las expresiones artísticas de inspiración y contenidos sociales;
- b) el estímulo de la aptitud creadora del Pueblo en todas las manifestaciones artísticas (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953).

Y en el apartado “Cultura artística” de los Objetivos especiales:

La cultura artística será desarrollada mediante:

- a) exhibiciones de carácter popular de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios;
- b) la actualización y agilización de la actividad de los museos de arte, poniendo sus colecciones al alcance del Pueblo (...) (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953).

Existe en la planificación cultural del primer peronismo una “tradición selectiva”, tal como la define Raymond Williams. Según este autor, la “tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada.

(...) este ‘deseo’ no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes” (1994: 174). A través de este proceso la cultura que se promovió fue la “occidental y latina, a través de su vertiente hispánica” (Perón, 1947b). De este modo, el gobierno establecía su aparato cultural sobre postulados tradicionalistas que no implicaban una ruptura con el pasado, sino que retomaban valores de la cultura preexistente que serían resignificados en función del ideario peronista, centrando la oferta cultural del gobierno en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablando cierto paralelismo entre la dependencia económica, que el peronismo cuestionaba, y la dependencia cultural (Leonardi, 2012). Bajo esta selección, de corte nacionalista, hubo un resurgir del folklore como forma de revalorizar la cultura nacional y popular. Pero también el tango quiso ocupar este lugar. Esto se va a ver reflejado en la programación artística de los teatros oficiales, y se va a extender a las prácticas no oficiales⁴⁸.

De este modo, la planificación cultural del primer peronismo se alinea principalmente con el criollismo surgido a fines del 1800. El movimiento criollista es el primer precedente del movimiento folklorista. Se origina con la publicación del *Martín Fierro* en 1872 y alcanza su cumbre a comienzos del siglo XIX con el circo criollo. Ya para 1910 el grupo de autores denominado como la Generación del Centenario desarrolló mayormente el impulso nativista por el criollismo. Reforzaron la división de la Argentina entre el “frío e impersonal Buenos Aires” (ciudad-capital) y la Argentina auténtica, del “interior” y criollista (Chamosa, 2010). El dualismo cultural conllevaba una valoración moral. Según esta perspectiva, mientras Buenos Aires se europeizaba, los supuestos valores argentinos se corrompían, pero los criollos del “interior profundo” conservaban una moral y sabiduría ancestral, incontaminada, de la cual el gaucho pampeano era el arquetipo de la nacionalidad (Chamosa, 2012).

Se pone en juego aquí, un ideal de nación. Retomo en este punto a Benedict Anderson (1993), quien propone la concepción de nación como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Es imaginada porque sus miembros no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, pero mentalmente tienen la imagen de su comunión. La nación se imagina limitada ya que todas tienen fronteras finitas. “Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad”

⁴⁸ Un ejemplo serían algunas obras de Cecilia Ingenieros —bailarina y coreógrafa de danza moderna “independiente”— como *Malambo*, las cuales no podré exponer en este trabajo ya que no tengo más información acerca de ellas que los títulos mismos.

(25). Se imagina soberana porque el momento en que surgió el concepto de nación, “la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. (...) las naciones sueñan con ser libres (...) La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano” (25). Y por último, la nación se imagina como comunidad porque a pesar de la desigualdad, se concibe como fraternidad, como un compañerismo horizontal.

Pero esta concepción de nación por parte del movimiento folklorista, a su vez tiene un correlato racial y cultural ya que representa a la Argentina como una nación blanca, asumiendo que no existen diferencias étnicas ni raciales en la población del país. Esto es lo que se denomina como “el mito de la nación blanca” (Chamosa, 2010).

Las políticas folklóricas del peronismo desafiaron la representación histórica de la Argentina como una nación blanca, aunque no se puso fin a este mito. Al rescatar al criollo mestizo, se cuestionó la representación que tenía la población argentina de sí misma como solo descendientes de inmigrantes europeos, y como un centro de avanzada blanco aislado de América Latina. En este sentido, la representación del criollo mestizo por parte del primer peronismo, constituyó una alternativa a la representación hegemónica de la etnicidad argentina. Sin embargo, el primer peronismo adhirió a su vez a una definición hispanista de la cultura criolla que enfatizaba la influencia colonialista de España, ignorando las raíces de los pueblos originarios y el legado africano (Chamosa, 2010: 116), tal como se observa en los planes quinquenales.

Oscar Chamosa expone que la reivindicación de la cultura criolla por parte del peronismo fue consistente con otras políticas dedicadas a mejorar el estilo de vida de la clase trabajadora, sea criolla o no, y servía para asegurar su lealtad al peronismo. Por otra parte, el folklore criollo constituyó un aspecto de este gobierno que trascendió la división política y social de la Argentina de mediados del siglo XX, y se lo apropiaron tanto los sectores de la clase media urbana como las élites nacionales. “El folklore pudo haber tenido atracción –apelación– interclasista ya que la atención que le dio el gobierno peronista no fue una ruptura total con el pasado”⁴⁹ (2010: 115).

La planificación cultural del primer peronismo y el movimiento folklórico tuvieron muchos puntos en común: tomaban al poblador criollo del campo como el arquetipo de la nacionalidad argentina, y coincidían en la “defensa de lo nuestro”, es decir de la cultura nacional frente a la importación cultural mediática de Estados

⁴⁹ La traducción me pertenece. “Folklore may have had cross-class appeal because the attention that the Peronist government gave to it was not a complete break with the past”.

Unidos. Sin embargo, no se perciben influencias del peronismo en los contenidos del folklore, ni tampoco hubo intentos estatales de crear un “folklore peronista”. Y si bien el folklore aprovechó el apoyo estatal, no se subsumió en términos de contenidos y formas expresivas (Chamosa, 2012).

En este contexto, las nuevas formaciones culturales fueron de tipo folklórico. Por ejemplo, el ya mencionado ballet de la UES, o la Escuela de Danzas e Instrumentos Folklóricos de la C.G.T.⁵⁰ dirigida por Lojo Vidal (Imagen 40). Aunque también se sabe, por el anteriormente citado “periódico delator” *El Tábano* (Ver Capítulo 2), que Ruanova había impartido clases en el Ateneo Cultural Eva Perón, es decir que no necesariamente sólo se enseñaba folklore.



Imagen 40. (*Mundo Peronista*, 1955: 41)

De todos modos, esto no quiere decir que lo único que era aceptado y promovido eran las formas tradicionalistas. Como se ha visto hasta aquí, la programación artística de los teatros y particularmente de la práctica de la danza, no variaba significativamente. Primordialmente, continuaban las representaciones de carácter moderno: el ballet moderno, e incluso modernista (por ejemplo, con la visita de Balanchine en la que profundizaré en el Capítulo 4); y la importación de coreógrafos con formación en ballet moderno y *ausdruckstanz*. Para tomar una dimensión al respecto, cabe señalar que el primer ballet “académico” completo que presentó el Colón fue recién en 1963, cuando fue montado el *Lago de los Cisnes* de Jack Carter

⁵⁰ Esta escuela fue creada en enero de 1955. Comenzó funcionando en la Asociación Bancaria y en la Unión de Obreros y Empleados Municipales, para luego instalarse en el Salón de Música del diario *La Prensa*. En las primeras inscripciones se anotaron más de 1000 alumnos, por lo que tuvieron que implementar un examen de ingreso, luego del cual quedaron 200 estudiantes. La escuela se creó con el objetivo de “cultivar al trabajador en nuestras danzas y nuestra música”, y el de capacitar a los futuros profesores que habrían de desempeñarse en las escuelas regionales anexas a las distintas delegaciones regionales de la C.G.T., federalizando la propuesta (*Mundo Peronista*, 1955: 40-1).

(Destaville, 2005). Y lamentablemente, el repertorio moderno se fue perdiendo con el tiempo, a pesar de las grandes inversiones estatales ya que las producciones que venían quedaban como propiedad del teatro (Giorello, 2005: 126). Además, es precisamente en esta época, cuando surge la danza moderna, la cual, como se vio en el capítulo anterior, tuvo su lugar en los espacios oficiales también, como el Teatro Cervantes y el Argentino. Por lo tanto, no comparto en este punto la opinión de la historiografía existente, de que en esta época se favorece la representación realista y las obras de carácter folklórico que retratan escenas costumbristas, con un “marcado rechazo al arte abstracto” (Tambutti, 1999). Tampoco considero que la indagación en lo folklórico vaya necesariamente en desmedro de la preocupación por la forma ni que esto derive en una “postergación de un camino hacia la abstracción” (Tambutti, 1999: 94), tal como analizaré en el apartado sobre *Tango* de Lombardo o en el caso de *Vidala* de Angelita Vélez. Por el contrario, la programación de los ballets oficiales, así como las piezas de los bailarines no-oficiales, demuestran que en la danza, al igual que en el teatro (Leonardi, 2009a) o las artes plásticas (Giunta, 2008), si bien las políticas culturales proponían la recuperación de cierta tradición folklórica como identidad nacional, también promovían principalmente la difusión cultural en la que ingresaban todas las formaciones artísticas existentes. Y la llamada “cultura universal” debía alimentar a la local, la cual se apropiaría de la primera, tal como expone el folleto de difusión del SPQ, *El Teatro Colón* (1954):

El Teatro Colón, que ya pertenece al Pueblo, será pues, en un futuro previsible, el baluarte en que los artistas argentinos podrán alternar en situación pareja con los artistas de fama internacional que nos visiten. La cultura universal habrá incidido en nuestra cultura y habrá contribuído [sic] a su más amplio desarrollo, pero sin menoscabo de la cultura nacional, que es la única y auténtica expresión de ser, el verdadero estilo de vivir de nuestro Pueblo.

En el presente capítulo, me centro en la reconstrucción y análisis de obras o creadores a partir de dos ejes que representan las disputas estéticas entre el arte “culto” y universal, y las culturas populares particulares. Pensándolas como representaciones en el sentido de Chartier (1999) anteriormente expuesto (Ver Introducción).

En una primera instancia, desarrollo los llamados “ballets nacionalistas”, los cuales tematizan principalmente acerca del folklore criollo y la temática indígena. Asimismo, presentan el debate en torno a la “hispanidad”. A fin de ejemplificar estos tópicos, expongo el curso de las galas oficiales del Teatro Colón realizadas en conmemoración de efemérides y fechas patrias; reconstruyo y analizo la puesta en escena de *Estancia* (1952) de Alberto Ginastera y coreografía de Michel Borowski; y estudio ciertos aspectos de la maestra y coreógrafa Angelita Vélez, encargada de la “dirección folklórica” del Colón creada por esta gestión.

En cuanto al segundo eje, abordo la temática de las disputas entre lo “culto” y lo “popular” en torno al tango. En este punto reconstruyo críticamente dos piezas: *Tango* (1954) de la coreógrafa y antropóloga afroamericana Katherine Dunham; y el ballet *Tango* (1955) del músico Sebastián Lombardo.

3.1 Los ballets nacionalistas. Continuidades, acuerdos y desacuerdos entre la élite intelectual y el peronismo

Bajo la adhesión al SPQ se profundizó en la programación de los teatros oficiales en piezas de origen español o folklórico argentino. Pero estas manifestaciones siguieron siendo parte de las formaciones de la “alta cultura” ya que las obras de tipo nacionalistas que continúan el modelo de las del ‘30, son piezas que incluyen temáticas y formas del folklore, pero su estructura general es la música sinfónica, óperas y ballets.

Los ballets nacionalistas serían una muestra de la continuidad del primer peronismo con la cultura criollista anterior. Estos surgen en los años ‘30, siendo el primero el ballet *La Flor del Irupé* de Constantino Gaito, estrenado el 17 de julio de 1929. Tal como expone Tambutti (2011c), los ballets que incluían leyendas americanistas o con referencias a los pueblos originarios, fueron clasificados como “nacionalistas”, como una simplificación del término, apoyando esa categorización en la elección temática y en la presencia de compositores argentinos. Si bien, en el aspecto musical este período fue considerado como nacionalista por la naturaleza del material folklórico empleado y la utilización del sistema de escalas cercanas a la música folklórica, no ocurre algo similar en el desarrollo coreográfico, explica Tambutti. Ya que los coreógrafos y coreógrafas provenían de las escuelas de ballet rusas, eran extranjeros, con muy poco contacto con la cultura local, y con poco tiempo de residencia en el país. De este modo, en la danza, el contexto local, lo autóctono, aparece

siempre sólo como un mero decorado.

Por otra parte, si bien la sociedad porteña, sus instituciones —como el Teatro Colón—, sus intelectuales y su clase alta, se definían en relación a Europa y su cultura, estos también reivindicaron el folklore como el foco de lo autóctono y lo nacional. Como dice Anderson, a pesar de las desigualdades, la comunidad se imagina como horizontal y fraternal. Además, la oligarquía de la época también necesitaba crear una comunidad política imaginaria pero que resguardara su poder. Los primeros estudios folklóricos de la Argentina finisecular, coincidieron con la formación del Estado-nación en un contexto de capitalismo dependiente y de predominio ideológico positivista que buscó a modo de proyecto colonialista interno, un *volk* o “pueblo auténtico” —en el sentido romántico— argentino (Chamosa, 2012). Durante los '30, los “nacionalistas” (tradicionalistas del Centenario, las élites regionales, la Liga Patriótica, y los ultraderechistas católicos) se opusieron a Yrigoyen y a la alta conflictividad sindical que identificaban con el comunismo, la inmigración judía y el imperialismo económico británico, por ejemplo, y buscaron el origen de la nación argentina en la población criolla rural como “portadores de una sabiduría ancestral que contrastaba con el materialismo utilitario masónico, afeminado y judaizante que se habría apoderado de la elite liberal porteña” (Chamosa, 2012: 50). No obstante, de alguna manera, estos nacionalistas eran tan eurocéntricos como los liberales a los que criticaban, sólo que se identificaban con otra Europa: el hispanismo limitaba la posibilidad de adoptar el “mestizaje” como idea de nación, necesario para vindicar al criollo (Chamosa, 2012). Esto es lo que desafió el peronismo y sus políticas culturales, aunque también coincidieran con el hispanismo y el origen greco-latino.

En el '46 la llamada “oligarquía vendepatria” que cantaba la *Marsellesa*, tenía como líder al embajador de Estados Unidos y votaba contra Perón, participaba activamente del movimiento folklórico a través de peñas como El Cardón, como un modo de reclamar corporalmente la nacionalidad que les era negada retóricamente por el gobierno y por el imaginario popular (Chamosa, 2010). En estas peñas, la comunión entre ricos y pobres se desarrollaba en un escenario ritualizado en el que el pueblo de los márgenes geográficos y económicos estaba presente físicamente sólo en las personas de los músicos y los bailarines, y simbólicamente en sus músicas y danzas. “De este ritual, el rico emergía más argentino, tras una total inmersión en las aguas bautismales

de la cultura criolla. A cambio, los pobres obtenían reconocimiento simbólico de su procedencia cultural”⁵¹ (Chamosa, 2010: 136).

Estas mismas palabras podrían utilizarse para analizar los ballets nacionalistas. Excepto que en estos, el pueblo de los márgenes geográficos y económicos no necesariamente estaría en los músicos y bailarines, ni en la música y las danzas en sí — o por lo menos no de modo puro—; sólo subsistiría una alusión simbólica en las danzas y la música, pero éstas se encontrarían estilizadas, modificadas, y pasadas por el tamiz de la música y la danza “cultura” y europea. Lo cual podría derivar en una visión romántica de la cultura nacional, mostrándola como algo pintoresco, generando estereotipos.

Un elemento que atraviesa al romanticismo es el de la “nueva definición cultural de nación”, existiendo una relación directa entre la producción cultural y la sociedad a la que pertenece, en vistas a expresar un sentimiento nacional (Myers, 2005). El criollismo de principios del siglo XX adoptó elementos del romanticismo nacionalista europeo contemporáneo, inventando por ejemplo, un “gaucho imaginario”, arquetipo de “héroe cultural” funcional al proyecto de consolidación del Estado-nación (Chamosa, 2012; Prieto, 1988). En este punto, existe otra coincidencia con las políticas culturales del primer peronismo ya que con el romanticismo se cristaliza la idea de un mundo dividido en naciones, que son el resultado de una historia única e intransferible cuyo sedimento ha ido conformando “una cultura” (Myers, 2005: 16). La idea de “cultura” defendida por el peronismo, sería en sí misma una definición romántica de la Nación, coincidiendo con la representación romántica del pueblo que representaban los ballets nacionalistas. Aquí, al igual que en el primer folklorismo europeo de los años 1800 a 1830, la tarea protoetnográfica de recolección de leyendas, canciones y danzas populares, también sirvió para documentar y construir un testimonio de la existencia de una conciencia nacional y atávica, preservada en las tradiciones orales del “pueblo”. “En ambos casos —la épica nacional y el folklore popular— aquello que se buscaba demostrar era una consustanciación entre nación y pueblo: entre una conciencia identitaria nacional y una conciencia identitaria popular, entendidas como intercambiables entre sí, que pudieran servir de sustento al reclamo por un Estado propio” (Myers, 2005: 36). Como puede observarse, Nación, Pueblo y Soberanía se

⁵¹ La traducción me pertenece. “From this ritual the rich emerged more Argentine, after a total immersion in the baptismal waters of criollo culture. In exchange, the poor obtained symbolic recognition of their cultural precedence.”

encuentran unidos en esta concepción romántica que se evidencia tanto en la planificación cultural estatal como en los ballets nacionalistas que analizaré a continuación.

3.1.1 Las Galas del Teatro Colón

Durante el primer peronismo, las diferentes efemérides eran conmemoradas festivamente y buscaban generar consenso en las nociones de Nación, Patria y Soberanía, ajustadas al ideario justicialista. Desde las fechas patrias como el 25 de mayo o el 9 de julio, hasta fechas netamente peronistas como el 4 de junio o el 17 de octubre, eran consideradas como oportunidades de festejo del pueblo. Estos festejos constituyen una continuidad con lo existente hasta el momento, pero durante el primer peronismo, las fiestas populares van a ser encauzadas, institucionalizadas. El espacio público era ocupado, así como los espacios anteriormente negados a la clase trabajadora, como por ejemplo el Teatro Colón. Y los festejos oficiales ofrecían una exaltación del pueblo, así como una determinada concepción de este. Asimismo, los festejos no oficiales, que existían desde décadas anteriores, también perseguían dichos objetivos, hermanando a los ciudadanos en una noción del ser argentino.

Las funciones de gala en el Teatro Colón tal como se las conocía hasta este momento fueron canceladas por este gobierno, manteniéndolas solamente para las fechas patrias, cuando asistían el Presidente, la Primera Dama, y diversos funcionarios públicos, decisión que fue calificada como contradictoria desde los sectores anti-oficialistas. Esta valoración era, en parte, una reacción frente a una medida que afectaba al público de la élite habitué del Teatro Colón, así como las críticas que se le hacían al lujoso vestuario de Eva en estas ocasiones (Leonardi, 2009a).

Las funciones realizadas en fechas patrias durante este período fueron las siguientes⁵²: 25 de mayo de 1946, inauguración de la temporada con *Manon Lescaut*; 9 de julio de 1946, *Carmen*; 12 de octubre de 1946, *Don Juan* y *La vida breve*; 25 de mayo de 1947, *Il Barbiere di Siviglia*; 9 de julio de 1947, *Il Barbiere di Siviglia* (no fue función de Gala); 12 de octubre de 1947, *Lin-Calel* y *El sombrero de tres picos*; 25 de mayo de 1948, *La Bohème*; 9 de julio de 1948, función de ballet; 12 de octubre de 1948,

⁵² No en todos los casos cuento con los datos precisos de las obras representadas ni con datos fehacientes de que hayan tenido carácter de “Gala”. He recogido esta información del Tomo II de Caamaño (1969), programas de mano del archivo personal de Carlos Manso, y de programas de mano del Teatro Colón de mi archivo personal.

Apurimac, la *Jota* de la ópera *La Dolores* y *Capricho español*; 25 de mayo de 1949, función de ballet (*Sueño de niña*, *Escenas burlescas napolitanas*, y *Bolero*, con coreografía de Milloss); 9 de julio de 1949, *Obertura*, *Casta Diva* y Escena de *Norma*; Escena y Aria de las *Joyas de Faust*; acto III de *Turandot*; 25 de mayo de 1950, función de ballet (*El Lago de los Cisnes*, *La flor del Irupé* y el acto III de *La Walkyria*, Director Böhm); 9 de julio de 1950, función de ballet; 12 de octubre de 1950, *Tabaré*; 9 de julio de 1952, *Il trovatore*; 25 de mayo de 1953, función de ballet; 9 de julio de 1953, bailes y cantos folklóricos a cargo de R. Quitral; 9 de julio de 1954, función de ballet; 12 de octubre de 1954, *Don Juan*; 9 de julio de 1955, *Cavalleria Rusticana*; 12 de octubre de 1955, función de ballet.

En general, estas funciones de gala formaban parte de los festejos oficiales, a modo de cierre de los mismos, y asistían el presidente Perón, su esposa Eva, y múltiples funcionarios gubernamentales nacionales y provinciales con sus esposas, así como embajadores y figuras públicas. Como se puede observar en las piezas representadas, la mayoría de estas hacen referencia a España o son ballets nacionalistas argentinos. A continuación analizaré una efeméride en particular que considero ejemplar y condensadora de las concepciones de identidad, nación, soberanía, hispanidad y raza: el 12 de octubre. Expondré las piezas en las que participó el Ballet Estable, de las cuales tengo certeza de que formaron parte de funciones de gala. Muchas de estas obras se repiten en las demás fechas patrias, por lo que este análisis puede extrapolarse.

Los festejos del 12 de octubre

Las galas de ballet que se realizaron en conmemoración al llamado en la época “Día de la Raza”, se realizaron sólo durante el primer gobierno: los años 1946, 1947, y 1948, ya que en 1949 los festejos oficiales fueron cancelados por la adhesión al duelo por el hundimiento del *Fournier*. En 1950, 1954 y 1955 hubo funciones aunque no tengo datos de que hayan sido de gala. Luego, tras la reelección de Perón, y particularmente con la implementación del SPQ, los festejos pasaron a ser de carácter masivo. Bajo la acción de la Comisión organizadora de la Semana de la Hispanidad (como se renombró en 1953), se organizaban diversos actos y hasta un desfile de carrozas alegóricas. Lo cual evidencia un giro más contundente en la batalla cultural: por un lado, es en el SPQ en el que se profundiza en el aspecto cultural, y por el otro, se pretende resolver las

tensiones entre “alta” y “baja” cultura, inclinando la balanza hacia el pueblo y lo masivo.

Todas las funciones de gala se iniciaron con el Himno Nacional argentino a cargo del coro de alumnos del Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”. Luego, en 1946 se presentaron el ballet *Don Juan* de Glück, con coreografía de Margarita Wallmann, dirección musical de Roberto Kinsky, y escenografía de Kautzky; y la ópera que le dio fama a Falla, *La vida breve*, dirigida por Gielen, con coreografía de Wallmann, la dirección de orquesta de Lietti, y los decorados de Basaldúa. Ambas piezas refieren directamente a España. La primera, creada en 1761 por un compositor alemán, consiste en una visión romántica de España, perteneciente a aquellas obras que durante el romanticismo crearon estereotipos ligados al imaginario de “lo español” (Murga Castro, 2016). La segunda, que data de 1913, pertenece a un compositor representativo de “lo español”, quien buscaba traslucir la “esencia española” a través de sus obras construyendo también un estereotipo (Murga Castro, 2015).

En 1947, año en que también se celebraba el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, se representaron la ópera de Arnaldo D’Espósito y libreto de Víctor Mercante, *Lin-Calel*, con dirección de orquesta de Calusio, coreografía de Wallmann, y escenografía de Basaldúa; y el ballet *El sombrero de tres picos* de Falla, con coreografía de Wallmann y dirección de orquesta de Kinsky. En este caso la primera pieza es de tipo nacionalista argentino. Estrenada en 1941, desarrolla una trama de amor entre un “indio” —Colikeo— y una cautiva —Lin-Calel— (Imagen 41). Por su parte, el ballet de Falla, estrenado en 1919 por la compañía de Serge Diaghilev, los Ballets Russes, es el ballet más exitoso de este compositor, en el que el baile español constituye el elemento esencial de construcción del estereotipo (Murga Castro, 2015).



Imagen 41. Autor e intérpretes de *Lin-Calel*. De izquierda a derecha: Mirassou, César, D'Espósito, Calusio, Danton, Marengo y Urizar (Caamaño, 1969: 269).

Por último, en 1948, se presentaron el ballet *Apurimac* de Emilio Napolitano, basado en una leyenda homónima de Héctor Iglesias Villoud, con coreografía de Wallmann, y escenografía de Ballester Peña; la *Jota* de la ópera *La Dolores* de Bretón; y el estreno de *Capricho español* (Imagen 42) de Rimski-Kórsakov, con coreografía del afamado maestro de los Ballets Russes, Leónide Massine, decorados de Benois, y dirección de orquesta de Martini. La primera obra, al igual que en 1947, es un ballet nacionalista que retoma la temática de los pueblos originarios, aunque, del mismo modo que la anterior, lo hace de un modo “imaginario”, no fundamentado ni histórica ni antropológicamente. Esta pieza fue estrenada en 1944 y cuenta la historia de dos amantes durante el imperio incaico: Apurimac y Coillur. Ella se ofrece para un ritual de sacrificio para que Apurimac triunfe como guerrero y acaben los sufrimientos de su pueblo. Por su parte, las otras dos piezas remiten a España. Ambas, al igual que en 1946 con *Don Juan*, forman parte del repertorio romántico, estereotipante de lo español.



Imagen 42. (*El Teatro Colón*. 1954)

Como se observa, solo *Lin-Calel* y *Apurimac* son obras nacionalistas argentinas. Las demás obras también son nacionalistas pero de España. Si bien se quería crear un consenso en una idea de Nación y de Soberanía que dejara de lado “elementos extranjerizantes” —tal como versan los planes quinquenales—, esta no estaba escindida de la hispanidad. De este modo, la planificación cultural del peronismo se alinea con el criollismo. Es posible advertirlo, por ejemplo, en el programa de mano de la función de gala del ‘47:

La Argentina, pueblo hispano que proclama con orgullo su prosapia hidalga, sabe muy bien que nada puede añadir más lustre a sus glorias ni más gloria a sus laureles, que venerar a los próceres que supieron dar una nueva nación al mundo para depurar los decadentismos extranjerizantes y, de este modo, perpetuar con nuevos bríos y sangre joven las virtudes de la raza (“Dijo el

General Perón”. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1947).

Por su parte, en el caso de las festividades del “Día de la Raza”, los españoles también tenían intereses simbólicos puestos en juego en las representaciones de la hispanidad. De hecho, esta fecha constituye hoy la Fiesta Nacional de España. Tal como explica Idoia Murga Castro, el rescate del ser español servía tanto para el régimen franquista como para los inmigrantes republicanos en el exilio. Durante los años cuarenta, en los relatos artísticos, los estereotipos ligados al imaginario de “lo español”, heredados del romanticismo y creados por fuera de España, pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro de España como una autorrepresentación que se vinculaba incluso con la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad (2016: 109). En lo escénico esta construcción cultural se potenciaba y difundía ya que, por un lado, aportaban “la verdad de lo corporal” y su valor emotivo, y acercaban la memoria compartida por medio del recurso del folklore; y por el otro, la presencia de la ficción no permitía olvidar que se trataba de una puesta en escena, un producto prefijado cargado de significado acerca de lo que España “era”. Desde la Guerra Civil española el estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al “otro”, un “otro” enemigo, contra el cual el imaginario respaldaba y legitimaba una causa. De este modo, “en los años cuarenta ‘lo español’ experimentó una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia y supervivencia en los distintos focos de acogida de los exiliados republicanos” (Murga Castro, 2016: 109).

Asimismo, la festividad era utilizada por el gobierno como un guiño político a Franco, tal como se evidencia en las distintas actividades programadas por la embajada de España, y como se puede leer en las palabras de Perón expuestas en el programa de mano de la función de gala del ’47:

Y al pueblo español, a ese pueblo hermano que ha sabido comprender la lucha y el triunfo de los “descamisados” argentinos, llegue mi voz como expresión de mi propio sentimiento y como eco retumbante del pueblo argentino; llegue mi voz para decirle que el idolatrado amor que profesamos a nuestra Patria Argentina se agiganta con el orgullo de sentirnos

copartícipes de las tradiciones, de las virtudes y de las glorias de España (“Dijo el General Perón”. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1947).

Continúa a estas palabras, una imagen titulada “1492 – 12 de octubre – 1947” (Imagen 43) que muestra a un conquistador empuñando su espada detrás de un gaucho de tez oscura —lo cual evidencia una disrupción al mito de la nación blanca—, en menor tamaño, empuñando una pala. Y acompañan las palabras “Por una raza fuerte, laboriosa, pacifista y soberana”. Se deduce de estos signos que el criollo mestizo argentino, trabajador de la tierra, cuenta con el respaldo del “guerrero” español conquistador; y que ambos construyen la nación, uno con la espada, en el pasado, y el otro, con la pala, en el presente.

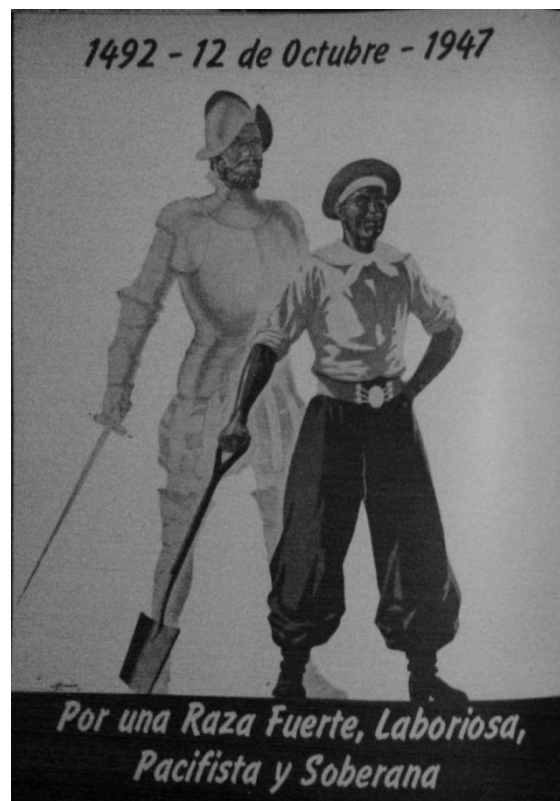


Imagen 43. (Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1947)

Del mismo modo, en el programa de mano del '48, las palabras de Perón exponen una definición de raza como algo no biológico sino “espiritual”, ligado a la latinidad. Por ello plantea que se le rinde homenaje a España como una “adhesión a la cultura occidental”, “Porque [expone] España aportó al occidente la más valiosa de las

contribuciones: el descubrimiento y la colonización de un nuevo mundo ganado para la causa de la cultura occidental” (“Del discurso pronunciado por Perón en la Academia Argentina de Letras, el 12 de octubre de 1947”. Programa de mano del Teatro Colón. 12 de octubre de 1948). Asimismo, este programa contiene en su contratapa, el escudo argentino junto al español franquista.

En conclusión, sostengo que la concepción de nación representada por parte del gobierno peronista y por parte de la clase alta de la época, y de estos ballets en particular, permitiría la disolución de las tensiones entre “cultura de élite” y “cultura popular”. Las opiniones antagónicas de unos hacia otros (del gobierno peronista y sus seguidores respecto a la oligarquía “vendepatria”, de la oligarquía y el liberalismo respecto al peronismo y a los “descamisados” y “cabecitas negras”), terminan evidenciándose como contradictorias en sí mismas cuando se trata de crear una comunidad política imaginada. En esta misión, todos coinciden en la mirada evasiva y románticista hacia el campo, el pasado criollista, el folklore y el denominado “interior” como el origen de la nación. Asimismo, se continúa mirando a Europa a través de los conquistadores, a través de España. Mientras tanto, si bien la utilización de la figura del criollo evidencia un desafío al mito de la nación blanca, ya que, como se ve en la imagen de propaganda analizada, el criollo es mestizo, se continúa dejando de lado las raíces de los pueblos originarios y el legado africano. Los primeros sólo aparecen en los argumentos de los ballets, de modo románticista y estereotipante.

No obstante, estos estaban presentes en la realidad y ya no en el campo de las representaciones —sean las artísticas o las gubernamentales—. Así lo evidencia la noticia del diario *La Razón*, del día 12 de octubre de 1946, titulada “Participaron en Diversos Actos los Coyas que Están en Bs. Aires”, cuyo copete aclara “Esperan que se les conceda tierra en el Norte”, y explica que se trata de 18 pobladores originarios que viajaron a Buenos Aires para encontrarse con otros cuatro que habían quedado aquí tras el “malón de la paz” y se proponen reclamar sus tierras ante las autoridades. Durante las festividades del 12 de octubre, ellos colocaron ofrendas florales frente al monumento al indio, a diferencia de los festejos oficiales que se realizaban frente al monumento a España.

3.1.2 *Estancia* (1952) de Alberto Ginastera y Michel Borowski

En 1941, el empresario e intelectual norteamericano Lincoln Kirstein le encargó al músico argentino Alberto Ginastera un ballet acerca de la vida del campo argentino, el cual sería representado por el American Ballet Caravan a cargo de Georges Balanchine. El mismo formaría parte de un tríptico de músicos latinoamericanos, junto a las piezas *Fantasia Brasileira* de Francisco Mignone (Brasil) y *Cinco Piezas Breves* de Domingo Santa Cruz (Chile). Así surgió *Estancia*, ballet inspirado en la Pampa argentina y en la vida del gaucho, siguiendo el poema épico de José Hernández, *Martín Fierro*.

Kirstein tenía tres objetivos durante la gira del American Ballet Caravan por América Latina en 1941. En primer lugar, era una gira “diplomática”, de la política de “buena vecindad” auspiciada semi-oficialmente por el gobierno de Roosevelt. En esta iniciativa de propaganda latinoamericana de Rockefeller, Kirstein quería promover las artes líricas en las distintas repúblicas de América mediante la creación y ejecución de obras musicales y escénicas de “alta calidad” y amplio atractivo popular, para así demostrar de manera concreta el interés de los Estados Unidos en los movimientos culturales y artísticos “en una parte del mundo donde pocos creían que Estados Unidos tenía algo que contribuir al campo del arte creativo” —expresa Kirstein (*cit. in* Garafola, 2005)—. En segundo lugar, Kirstein tenía un proyecto de recopilación de música folklórica que sería depositada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, en este marco fue el encargo de *Estancia* (Garafola, 2005). Por último, pero no menos importante, Lynn Garafola (2005) señala el trabajo de espionaje que realizó Kirstein durante la gira, cuyos reportes incluyen la delación de actividades políticas y militares que él determinaba como “sospechosas”⁵³.

⁵³ Acerca de los intelectuales y figuras de la cultura que conoció en Argentina, escribió, por ejemplo: “(...) Alejo González Garano, presidente de la Sociedad de Grabadores y Acuarelistas, era apasionadamente ‘pro-Estados Unidos y pro-aliados’, mientras que Ignacio Pirovano, el director de la ‘elegante casa de decoración interior de Comte’, era ‘pro-Vichy’, como la mayoría de las personas ‘inteligentes’ aquí, siendo predominantemente afectados por el gusto francés y París a partir de 1930-40’. María Rosa Oliver era una ‘buena escritora’, la traductora de O’Neill, Dreiser y Sherwood Anderson, y ‘seguramente debería ser llevada a los Estados Unidos’. En cuanto a Victoria Ocampo, una ‘gran marisabidilla’, sostén de las revistas *Sur* y *Les Lettres Françaises* (una nueva revista gaullista), ‘importadora de muchos refugiados intelectuales alemanes y republicanos españoles, y el árbitro virtual de la vida artística y literaria argentina’, era simplemente ‘falso’ que odiaba a los estadounidenses. Su hermana Angélica también era una ‘buena amiga de los Estados Unidos’” (Garafola, 2005: 29).

La traducción me pertenece. “(...) Alejo Gonzalez Garano, president of the Society of Engravers and Water-Golorists, was ‘passionately pro-U.S. and pro-Ally’, while Ignacio Pirovano, the director of the ‘chic interior decorating house of Comte’, was ‘pro-Vichy’, like most of the ‘smart’ people here, being

El American Ballet Caravan se disolvió prontamente y nunca llegó a estrenar este ballet. Sin embargo, tanto los diseños de Horacio Butler como las partituras de Ginastera, permanecieron en los Estados Unidos (Garafola, 2005). Luego, en 1943, Ginastera presentó en el Teatro Colón, en versión concierto, la *Suite de danzas del ballet Estancia Op. 8a*. Pero será recién once años después de su composición, en 1952, que el ballet será estrenado como tal, en el Teatro Colón y con coreografía de Michel Borowski (Imagen 44). A partir de allí se convirtió en un emblema del ballet nacionalista argentino y será repuesto y versionado en múltiples oportunidades.



Imagen 44. De izquierda a derecha: Juan E. Martini, Michel Borowsky, Alberto Ginastera, Ferruccio Calusio y Dante Ortolani, consultando los bocetos para el ballet *Estancia* (Caamaño, 1969: 284)

Estancia evoca un mundo pasado idílico en el que el campo y su gente representan la bondad y las raíces del auténtico ser argentino, mientras opone a éste la ciudad y sus habitantes. Me interesa reconstruir críticamente la primera versión de la obra y los debates que implica: un ballet que estiliza las danzas populares argentinas,

dominantly affected by French taste and Paris as of 1930-40'. Maria Rosa Oliver was a 'good writer', the translator of O'Neill, Dreiser, and Sherwood Anderson, and 'should certainly be brought to the United States'. As for Victoria Ocampo, a 'great blue-stockings' supporting the magazines *Sur* and *Les Lettres Françaises* (a new Gaullist review), 'importer of many German and Republican Spanish intellectual refugees, and the virtual arbiter of Argentine artistic and literary life', it was simply 'untrue' that she hated Americans. Her sister Angelica was 'also a good friend to the USA'."

hecho por un reconocido artista anti-peronista, en base a un encargo del exterior, pero que persistió como el símbolo de la tradición argentina y la nación, tanto para peronistas como anti-peronistas, para los representantes de la cultura de élite y los de las populares.

El ballet *Estancia* se estrenó finalmente el 19 de agosto de 1952, presentándose en un programa compartido junto a *Las Sílfiges* y danzas del *Lago de los cisnes*. La coreografía estuvo a cargo de Michel Borowski, la dirección de orquesta de Juan Emilio Martini, y la escenografía y figurines de Dante Ortolani (no se utilizaron los diseños originales de Butler).

Borowski era un bailarín, coreógrafo y *régisseur* polaco. Graduado de la Academia de Bailes Clásicos de la Ópera de Varsovia. Integrante de los Ballets Russes de Diaghilev en París. Tras la disolución de dicha compañía, en 1929, bailó en la Scala de Milán, llevado por Massine. En la misma temporada de 1932, en el Teatro de Monte Carlo integró el Original Ballet Russe del coronel de Basil, bajo la dirección de Boris Romanoff. Este último es quien lo convocó como primer bailarín del Teatro Colón en 1932. Desde 1935 fue ciudadano argentino, casado con la bailarina solista Nélida Cendra. Fue coreógrafo y director de los ballets del Teatro Colón y Teatro Argentino (Manso, 2008: 62-63).

El ballet se desarrolla en una estancia de la Pampa, narrando un día completo de trabajo allí. Dice el programa del estreno:

Por su fuerza natural, por su riqueza intrínseca y su profunda y descarnada belleza, nuestro campo es uno de los ejes de la vida argentina. Este ballet está inspirado en los distintos aspectos de la actividad en una estancia, desde un amanecer hasta otro amanecer, con un sentido simbólico de continuidad. Su desarrollo presenta en sí, a una joven enamorada de esta vida ruda y natural, que desdeña al hombre que llega de la ciudad, sintiéndose atraída hacia él solamente cuando lo ve triunfar en las más difíciles y riesgosas tareas del campo. El concepto coreográfico que ha presidido la creación de “Estancia”, es el de respetar las grandes tradiciones de la danza a las que se incorporan elementos de danzas argentinas estilizadas (19 de agosto, 1952).

El ballet está dividido en cinco cuadros: El Amanecer, La Mañana, La Tarde, La Noche y El Amanecer, nuevamente. Tal como señala Leopoldo López González (2012) esta descripción del paso del día, de sol a sol, resulta una constante en muchas obras de

Ginastera, emulando el paso del tiempo, lo cíclico y la simetría. El argumento describe la jornada laboral en la estancia, incluyendo su paisaje de forma predominante, un ejemplo de esto es el cuadro “La Noche”, cuya acción es descrita en el programa de mano de la siguiente manera: “Es una noche poblada de estrellas, y de una claridad casi mágica. Se escucha en la lejanía un melancólico canto. Aparece la noche que cubre todas las cosas con su estrellado manto” (19 de agosto de 1952). Asimismo incorpora roles danzados denominados “pajaritos”, “trigo”, “caballitos” (Imagen 45) y “la noche”. Esta idealización bucólica y celebración de la naturaleza es característica del romanticismo (Myers, 2005), localizando allí al pueblo auténtico o *volk*.



Imagen 45. Beatriz Moscheni en el rol de “Caballito blanco” junto a Borowski, 1952 (Manso, 2009).

Los personajes principales son la Joven Campesina (interpretada por Esmeralda Agoglia) y el Joven Pueblero (interpretado por Enrique Lommi) (Imagen 46). Él se siente atraído hacia ella pero ésta lo desdeña, hasta que, en “La Tarde” él le expresa su

amor, y si bien en un principio no es correspondido, cuando irrumpen violentamente unos caballos embravecidos, el Joven queriendo demostrar su valentía, domina a los animales, y conquista a la Campesina. Finalmente pasan la noche juntos. En el próximo amanecer, la jornada laboral se repite, pero esta vez, los campesinos y campesinas celebran con una danza general de malambo, el triunfo del amor (Imagen 47).



Imagen 46. La fotografía de Lommi, por su caracterización, deduzco que pertenece a *Estancia*. Debajo, Agoglia se encuentra posando en el Teatro Colón. Crédito fotográfico: Alejandro Castro. *Ballet. Ideario de la Danza*, Año I, N°5, junio-agosto 1955: 12.

En este relato, se representa y celebra la “masculinidad rural” a modo del nacionalismo romántico, en la que el campesino varón es el poseedor de “una sabiduría natural, esencialmente conservadora y una piedad sencilla que ignoraba especulaciones

abstractas y utopías modernistas” (Chamosa, 2012: 27). Estos héroes rurales representaban lo opuesto a los nobles refinados, a los revolucionarios radicalizados y a las minorías étnicas transnacionales. El gaucho idealizado de la cultura criolla pampeana que emanaba el alma nacional, yacía en una invención del pasado en la que el gaucho “erraba libre sobre pampa abierta, munido apenas de su flete, matra, facón correspondiente, y guitarra en caso de ser payador” (Chamosa, 2012: 40).



Imagen 47. (Manso, 2008)

Merece ser destacado el momento perteneciente al segundo cuadro, “La Mañana”, en el que se acentúa la dicotomía entre campo y ciudad, a través de la inclusión de “los turistas”. Expone el argumento: “Aparece en la lejanía una volanta con los turistas. Estos observan todo, comentan y fotografían. Abrumados por las incomodidades a las cuales no están acostumbrados, se retiran rápidamente” (Programa de mano, 19 de agosto de 1952).

Por un lado, el ámbito campesino se encuentra exaltado románticamente a partir del paisaje, su naturaleza y su modo de vida, tomado como “rudo” y “natural”. Por el otro, se propone la esfera de lo citadino, localizando allí los valores negativos de la vida y el trabajo. Los “turistas” precisamente se encuentran de vacaciones o en un momento de ocio, no trabajan la tierra como los demás, por lo tanto estarían alejados de sus

“raíces”. Además esta situación les llama la atención sólo como espectadores que fotografían a los trabajadores, y les produce una “incomodidad” tan grande que se retiran rápidamente del espacio. Esta oposición refuerza el rol de lo folklórico que se fue desarrollando por los gobiernos conservadores y radicales desde la década del ‘10, hasta el primer peronismo cuando alcanzó mayor popularidad. Aquí, el criollo representa la nación y la soberanía.

La contraposición entre campo y ciudad, en la que el primero tiene que ver con las raíces imaginarias, con el pasado nostálgico que quieren evocar estos intelectuales, donde radica la semilla de la comunidad en términos de la bondad, la belleza y lo “natural”, es una contraposición que ya existía en el nacionalismo romántico. Refleja la dicotomía entre *Kultur* y *Zivilization*, en la que el primero refiere a la cultura “orgánica” y “natural” que conservaba los valores ancestrales originarios de una nación, y el segundo constituye la civilización moderna, del progreso material y técnico que ha perdido aquellos valores. A su vez, la concepción de *kultur* por parte del movimiento folklorista local, representaba a la Argentina como una nación blanca⁵⁴, y aunque el peronismo puso en jaque esta definición al rescatar al criollo mestizo, no dejó de reconocer un pasado hispanista en la definición de la cultura criolla. Por lo tanto, en la construcción romanticista de la nación había coincidencias en la localización del *volk* argentino que pueden verse representadas en *Estancia*.

Por su parte, tal como expuse anteriormente, la sociedad porteña, sus instituciones —como el Teatro Colón—, sus intelectuales y su clase alta —incluyo aquí al público asiduo al Colón, así como a Ginastera— se definían en relación a Europa y su cultura. Sin embargo, éstos también reivindicaron el folklore como el foco de lo autóctono y lo nacional. En *Estancia*, subsistiría una alusión simbólica en las danzas y la música, pero éstas se encontrarían estilizadas, modificadas, y pasadas por el tamiz de la música y la danza “cult” y europea. De hecho, si bien Ginastera denominó su etapa en la que se puede enmarcar a *Estancia*, como “Nacionalismo objetivo” (1934-47), en el que se refiere directamente al folklore argentino con medios tonales tradicionales —es notable principalmente en el malambo—, también se pueden reconocer en esta pieza la asimilación de técnicas vanguardistas del s. XX como el estilo de Stravinsky, Kodaly, Copland y Bartok (López González, 2012). Respecto a la danza, ya lo señalaba el

⁵⁴ Resulta interesante, para reflexionar acerca de este mito, pensar en una de las versiones de *Estancia*, realizada por Carlos Trunsky en el año del bicentenario 2010, para el Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata en la que el coreógrafo incluye a dos personajes que se alternaban en las funciones, y a quienes él denomina como “la Argentina Gringa” y “la Argentina Morena”.

programa de mano del día del estreno, “El concepto coreográfico que ha presidido la creación de ‘Estancia’, es el de respetar las grandes tradiciones de la danza a las que se incorporan elementos de danzas argentinas estilizadas” (19 de agosto de 1952). “Estilización” que dado el recorrido de Borowski y del propio Ballet Estable del Colón, puede haber guardado relación con el ballet moderno de raíz en los Ballets Russes, del mismo modo que los compositores vanguardistas —que también participaron de los Ballets Russes— influyeron en la estilización de la música. Además, cabe recordar que esta compañía, mientras proponía un ballet moderno en sus formas, también buscaba mostrar a los espectadores europeos y americanos el folklore ruso como un elemento romántico y exótico. Esta tradición se hacía evidente en la composición de Borowski. Así lo cuenta el primer bailarín Enrique Lommi, quien me relató cómo ayudó a Borowski a montar las danzas de *Estancia* (2015). Si bien el coreógrafo estaba familiarizado con el folklore ruso y polaco, no conocía las danzas argentinas. Durante un ensayo, Borowski le preguntó a Lommi su opinión acerca de la coreografía que estaba montando. Lommi, con temor y respeto, le dijo que esas no eran danzas de estilo folklórico argentino, sino que parecían rusas. Borowski lo miró mal, pero al día siguiente, luego de haber hablado con sus amigos de la orquesta, admitió que Lommi tenía razón. Entonces, él le sugirió tomar clases de folklore con un amigo suyo que bailaba en un café-concert. Y así lo hicieron. Esta anécdota sirve para ejemplificar un dato importante respecto a la danza de los ballets nacionalistas: el hecho de que los coreógrafos eran extranjeros. Por lo tanto, a pesar de que respecto a la música, las obras eran una fusión entre motivos folklóricos y la llamada “cultura universal”, en cuanto a la danza, este diálogo estaba dificultado.

Del mismo modo describe Carlos Manso la pieza, en la que, por ejemplo, el malambo final —reconocido como el momento, desde lo musical, donde se puede identificar la referencia a lo folklórico— era bailado en puntas (Imagen 47):

Michel Borovski, arraigado a nuestro medio en sus veinte años de Argentina, habituado a ver nuestras danzas folklóricas, encontró en la música de Ginastera bellísimos momentos de inspiración, como el conseguido en el grupal de la “Danza del trigo” [Imagen 48], cuando las bailarinas, brazos en alto, con gran plasticidad, se mecen como las espigas con el viento. Otro pasaje logrado es el *pas de deux* entre el “Idilio crepuscular” y —preparando el clima— la placidez de “La noche”, hasta que irrumpe en contraste la danza

final, de algarabía, festiva, en ritmo de malambo, en un *crescendo* percutido a toda sonoridad. Las bailarinas trabajaban su repiqueteo todo en punta (en una danza que por naturaleza sólo bailan los hombres), y ellos, con botas, en su zapateo con variaciones, llegan al clímax trepidante, absoluto, mientras baja el telón (2008: 115).

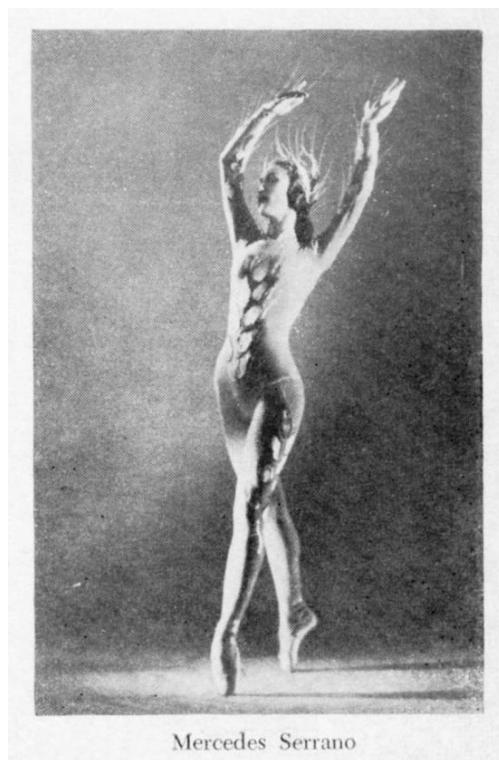


Imagen 48. Mercedes Serrano como “Trigo” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1973: XIII).

Por otra parte, cabe recordar que esta pieza fue un encargo, algo así como un “ballet nacionalista para exportación” a pedido de Kirstein quien había convocado a Balanchine (también proveniente de los Ballets Russes) para crear una compañía que, desde la tradición balletística estableciera vínculos con la tradición dancística norteamericana, creando un “estilo nacional”. El proyecto cultural de Kirstein con el American Ballet Caravan era el de crear un ballet norteamericano sobre temas norteamericanos (Garafola, 2005). Para ello, la compañía se ligó a ámbitos que no le pertenecían al ballet, como espacios, publicaciones, vínculos con coreógrafos, y preceptos de la *modern dance*. La visión de Kirstein de un ballet estadounidense de “alta cultura” se basó principalmente en el modelo del Ballet Británico. Sin embargo, la aplicación de ese modelo que vinculaba el nacionalismo con el modernismo en una práctica cultural de élite, en los Estados Unidos, estaba influenciada por la presencia de

la danza moderna que, ya en 1934 había establecido su primacía como una práctica artística de alta cultura y como representante del nacionalismo norteamericano (Garafola, 2005). Este vínculo con la *modern dance* a su vez estaba relacionado con la adhesión de Kirstein al movimiento de izquierda que se forjó en los Estados Unidos, alrededor del Partido Comunista a partir de la década de 1930. En este sentido, Kirstein, si bien defendía un arte “alto” y un nacionalismo de élite (por medio del modernismo), también defendía un ballet para las masas trabajadoras. En una carta a *The New York Times*, Kirstein expresó la esperanza de que “el ballet sería en los Estados Unidos una institución popular, ampliamente querida, como lo es en Rusia hoy, no la propiedad de los ricos, como era antes de la revolución”⁵⁵ (*cit. in* Garafola, 2005: 25). También dijo que el ballet “no es una forma aristocrática por su asociación con los emperadores, sino por sus conexiones con los más grandes poetas, pintores, músicos y bailarines del pasado y del presente. Es una forma aristocrática en un sentido artístico”⁵⁶ (*cit. in* Garafola, 2005: 25). Idea que intentó llevar a cabo con el Ballet Caravan. Esta concepción es muy cercana a las de “cultura” y “democratización de la cultura” expuestas en la planificación del primer peronismo. Por lo tanto, resulta paradigmático (aunque seguramente bajo la dirección de Kirstein, la pieza hubiese tenido otras características) el hecho que *Estancia* se transformó, durante el peronismo, en el representante del nacionalismo argentino, confluyendo ideas de élite cultural con otras de democratización, principalmente basadas en un nacionalismo folklórico romanticista, pero que en la obra artística convergió con formas modernas.

Entonces, *Estancia*, una obra compuesta por un artista de la élite anti-peronista por pedido de un extranjero que buscaba crear un ballet nacional “americano” —mejor dicho, norteamericano—, devino en uno de los ballets nacionalistas argentinos más importantes, debido a su representación de la cultura criolla —y ya no del legado imaginario indígena—. Si bien el criollo es un hijo de inmigrante español, nacido en la Argentina, por lo tanto, el tomarlo como ícono nacional por parte del peronismo, negaba el legado indígena y africano; el criollo también representaba a los mestizos, por lo tanto, para la élite inmigratoria europea, su reivindicación por parte del peronismo, desafiaba el mito de la nación blanca. De todos modos, la cultura de élite también

⁵⁵ La traducción me pertenece. “ballet would be in America a popular, widely loved institution, as in Russia today, not the property of the rich, as before the revolution”.

⁵⁶ La traducción me pertenece. “is not an aristocratic form because of its association with emperors, but because of its connections with the greatest poets, painters, musicians and dancers of the past and present. It is an aristocratic form in an artistic sense”.

reclamó al folklore como la herencia cultural de la nación, como modo de sostener su poder. Y dado que *Estancia* sería una depuración europea de la cultura criolla, se disuelve la tensión entre peronismo y anti-peronismo, entre la cultura de élite con las populares. Podría más bien considerarse como una negociación del primer peronismo en un espacio de disputa como era el Colón.

3.1.3 Angelita Vélez

Angelita Vélez (Imagen 49), cuyo nombre completo era Ángela Vélez de Arienti, nació en Tucumán el 25 de julio de 1905 y era hija de padres españoles. Ingresó a la escuela de danza del Colón, cuando ésta estaba a cargo de Vitulli e integró el primigenio Cuerpo de Baile del Colón. Luego, viajó a Europa, perfeccionó su técnica clásica en París, y estudió danza española en Sevilla (España). Se presentó en el Teatro Español de Madrid, en la Ópera, el Theatre des Champs Elysees, y la Sala Pleyel de París, en la Beethovensaal de Berlín, el London Pavillon de Londres, y teatros de Italia, Bélgica, Polonia, Grecia, y Egipto. Después realizó una gira por América Central y volvió a radicarse en Buenos Aires, donde formó compañía y realizó giras por Sudamérica (Programa de mano, Teatro Argentino, 12 de septiembre de 1948; Fernández Latour de Botas, 2008). Durante el primer peronismo, Angelita Vélez se transformó en el símbolo de las danzas folklóricas. Como mencioné en el Capítulo 1, en 1946 creó en el Teatro Municipal de Buenos Aires, la Compañía Folklórica Argentina, y en 1953, el Ballet Folklórico Infantil. También dirigió la Academia de Arte Folklórico de la Casa del teatro. Asimismo, en 1946 se crea la Dirección folclórica del Colón a cargo de Vélez (Fernández Latour de Botas, 2008).



Imagen 49. Angelita Vélez bailando en el Teatro Cervantes (*Mundo Radial*, 13 de septiembre de 1951).

La bailarina y coreógrafa ya actuaba, al menos desde 1945, en peñas y festivales del Partido Laborista, algunos realizados en el Luna Park, como aquel de mayo de 1946, en el cual también participaron Juana Larrauri y el barítono González Alisedo —cantante del Colón y director del Argentino—. Perón conocía a Vélez de estos actos y debido a que en 1944 respondió a una invitación que le hicieran sus allegados para un espectáculo en el Teatro Presidente Alvear el 18 de agosto (Corrado, 2016; 2013).

Ya en 1945 Vélez realizó funciones para estudiantes y trabajadores en el Teatro Nacional de Comedia (actualmente Cervantes) como parte de la programación promovida por la Secretaría de Trabajo y Previsión que dirigía Perón (*El Mundo*, 1945). Tras este espectáculo, comenzó una gira por las provincias argentinas también auspiciada por la Dirección General de Propaganda dependiente de la Secretaría (*Crítica*, 1945). Vélez encarnaba la concepción de cultura del primer peronismo, incluso antes de que éste fuese gobierno. Cabe citar al respecto, las palabras de Perón acerca de esta bailarina, transcritas en un programa de mano del Teatro Argentino, extraídas de un discurso pronunciado el 15 de diciembre de 1946, en el Teatro Colón, en ocasión de la entrega de diplomas a los egresados del curso de Agregados Obreros:

Finalmente, pido un aplauso para la Compañía de Angelita Vélez, que prestó su concurso para amenizar este acto, y que representa en nuestra tierra el sentimiento que cada uno lleva grabado en el alma, porque es el sueño que nos une al pasado de nuestras gloriosas tradiciones.

Esa Compañía, la queremos ver multiplicada a lo largo de toda nuestra tierra para que volvamos a sentir en argentino, a pensar en argentino, y a obrar en argentino (Programa de mano, Teatro Argentino de La Plata, 8 de mayo de 1949).

Aquí, Angelita Vélez y su compañía representaban la concepción de cultura tradicional y de identidad nacional que luego se iban a plasmar en la planificación cultural de primer peronismo: son quienes evocan el *volk*, el alma del pueblo, en una ensoñación romántica que “nos une” a un pasado donde está localizado el ser nacional; asimismo, el discurso evoca el federalismo (“la queremos ver multiplicada a lo largo de toda nuestra tierra”), como búsqueda del auténtico ser argentino, que “sienta”, “piense” y “obre” como tal.

A estos fines, la figura de Vélez resultaba ideal. Nacida en Tucumán pero con padres españoles, corporalizaba aquello buscado por el movimiento folklórico criollista —las raíces hispana y europea en el folklore argentino—. La alusión a su infancia en la provincia resultaba una prueba de su autenticidad, de allí Vélez tomaría las raíces populares de la tradición, “vibraría” con el “arte de sus antepasados” (Aguirre, 1955), aunque su formación haya sido en danza académica y danza española, en la capital del país y el exterior. Vélez, resulta en este sentido, una figura homologable en el ámbito de la danza, a las de los músicos folkloristas de la época como Chazarreta, Falú, los hermanos Ábalos, e incluso Yupanqui (Ver Chamosa, 2012). Además, la estilización de las danzas folklóricas que realizaba Vélez —con el tinte de tradición dado por su origen—, y su voluntad europeizante a la vez, no sólo por sus viajes de formación sino por su idea de llevar a Europa el folklore nacional —del mismo modo que los músicos lo hacían—, representan la concepción compartida por el peronismo y la élite intelectual de una identidad nacional argentina “occidental y latina”. Lo cual puede observarse en lo expuesto en un programa de mano del Teatro Colón, de la función de gala del 4 de junio de 1947 (aniversario del golpe de estado por el cual el movimiento que integraba Perón, en 1943, llegó al poder, y a partir del cual él comenzó a forjar su figura) en el

que se presentaron los ballets *El lago de los cisnes*, *Passacaglia*, *Fiesta Pampeana*, y *Altiplano* —estos dos últimos con coreografía de Angelita Vélez—:

El estudio de las expresiones folklóricas, música y danzas populares, esencia del sentido de un pueblo, debe cuidarlo el Estado como exponente de íntima y popular cultura y como base del desarrollo de formas propias de expresión artística.(...) El Poder Ejecutivo se propone enaltecerla y elevar en todo momento el nivel cultural del pueblo argentino, basándolo en las dos formas fundamentales mediante las cuales un país le acumula y perfecciona: la cultura adquirida por tradición, cuyos principios se remontan a los orígenes de la cultura europea, transmitida por los conquistadores e influida por elementos autóctonos, y la cultura de tipo universal adquirida en los diversos centros de enseñanza (Perón, 1947a).

Durante los años '40 y '50, Vélez y su Compañía Folklórica Argentina⁵⁷ se presentaron en diversos teatros y festivales de la Capital Federal, la provincia de Buenos Aires, las provincias argentinas y el exterior del país, bajo el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura, en actividades de difusión de la cultura y divulgación del folklore nacional. Asimismo, participó en teatros de la “alta cultura” como el Argentino de La Plata —y su Anfiteatro al aire libre— y el ya nombrado Colón —y su Anfiteatro al aire libre—, en funciones gratuitas o “populares”.

En la recopilación de datos que realiza Caamaño (1969), Vélez figura como coreógrafa del Colón en los años 1947, 1948, 1949, 1951, y 1953. No cuento con la información precisa de cuándo ni por qué se cerró la división folklórica de este teatro, pero dada la cercanía de Vélez al peronismo, es posible imaginar que, al igual que múltiples proyectos creados durante esta gestión, tras la Libertadora fueron eliminados.

Durante su dirección creó los ballets *Fiesta pampeana*, *Altiplano* —o *Visión del Altiplano*—, *Danza del hechicero*, *Zupay* —o *Supay*—, *La mestiza*, y *Vidala* (Caamaño, 1969; Aguirre, 1955). Cabe aclarar que Wallmann seguía apareciendo en los programas de mano como la *regisseur* y la coreógrafa encargada de los ballets. Los bailarines de estas piezas eran los del Ballet Estable del Colón. Sólo poseo el argumento y reparto de

⁵⁷ Cabe destacar que no sólo bailarines del folklore pertenecían a esta compañía. También lo hacían bailarines del Colón como por ejemplo Paul D'Arnot, quien, como ya he expuesto, también hacía danza moderna en el Ballet Winslow.

Fiesta pampeana, *Altiplano*, *Zupay* y *Vidala*, las cuales detallaré a continuación. De las demás piezas no cuento con más datos que sus nombres.

Fiesta pampeana se estrenó en 1947, con música de Napolitano —compositor, por ejemplo, del ballet nacionalista *Apurimac*— y orquestación de Iglesias Villoud —compositor de la ópera nacionalista *El Oro del Inca*, por ejemplo, y luego director del Argentino—, con decorados de Basaldúa, vestuario de De Zavalía, el cantante Giusti, y en la dirección de orquesta, Sivieri. El argumento expone un triángulo amoroso entre una “paisana” (Vélez) y dos “mozos” (Víctor Ferrari y Ciro Figueroa), en el que ella representa “el Alma de la Tierra” y ellos el “Amor” y el “Trabajo”. Las demás mozas y mozos son atraídos al verlos y los llaman para “no separarlos jamás de sus vidas” y celebran esta “jubilosa comunión” bailando en un paisaje romántico, de los “campos fecundados” (Programa de mano del Teatro Colón, 4 de junio de 1947). Este ballet representa simbólicamente los valores defendidos por la tradición criollista, que expuse respecto a *Estancia* —la tierra, el amor y el trabajo—, así como una naturaleza idílica características del nacionalismo romántico que asocia la identidad nacional al gaucho y el campo pampeano.

Visión del Altiplano también se estrenó en 1947. Basada en la música del peruano Francisco González Gamarra y del cancionero popular, con decorados de Basaldúa, vestuario de De Zavalía, la participación de los cantantes Cetera y González Alisedo, y la dirección de orquesta de Sivieri. Narra una celebración religiosa indígena en las montañas, con cantos y danzas (Programa de mano del Teatro Colón, 4 de junio de 1947). En este caso, el ballet pareciera alejarse de la tradición criollista folklórica, pero ello está justificado por ser una “visión”, cuadro o estampa, del noroeste argentino, al que se le atribuía este carácter indígena especialmente durante los festejos religiosos. Ya a fines del 1800, los autores positivistas como Joaquín V. González o Ambrosetti, exotizaron a los criollos del noroeste argentino, campesinos “no gauchos”, y contribuyeron a crear una noción que se potenciaría en los años del Centenario, de que las antiguas tradiciones argentinas estaban aún vivas en aislados valles subandinos, reconociendo allí un pasado pre-hispánico supuestamente aún intacto (Chamosa, 2012).

Supay (El Diablo) se estrenó en 1953, con los decorados de Chiesa y la dirección de orquesta de Martini. El argumento según el programa de mano de la temporada popular al aire libre (1954) del Teatro Colón en el Anfiteatro al aire libre Eva Perón, condensa diversas creencias populares acerca del bien y el mal. Un hacendado criollo había logrado su fortuna mediante un pacto con el diablo y pasaba sus días

ensombrecido por el destino final. Su alma sería requerida cualquier año, el último día de Carnaval. La única persona que sabe este secreto es su hija, quien a la vez tiene un prometido que ha partido “en busca de gloria y honores que lo hicieran digno de ella”. En el último día de Carnaval, durante los festejos, se presenta un gaucho desconocido vestido de rojo, la niña cree que es el diablo aunque en realidad es su novio, y le da de beber un brebaje. Cuando este va a tomarlo —descubriéndose en ese momento el rostro y por lo tanto develando su identidad—, aparece Zupay. Alguien evita que él lo beba y el mozo enfrenta a Zupay. Hace que el diablo tome el brebaje y así desaparece. La pieza finaliza con una danza grupal en festejo. Cabe recordar que Zupay ya había aparecido en la literatura del miembro de la Generación del Centenario, Ricardo Rojas (Chamosa, 2012). Pero resulta interesante en este ballet, la utilización de la leyenda de un demonio que otorga riqueza. Esta leyenda remite a la del “familiar”, mito que no es conciliador de una nación imaginaria sin clases sociales, sino que critica el orden social azucarero a través del saber popular, y que por ello fue censurado en las distintas antologías y estudios de folklore publicados entre 1930 y 1940 (Chamosa, 2012). La leyenda del familiar era el modo en que los trabajadores de los ingenios azucareros explicaban el crecimiento exorbitante de la fortuna de sus patrones. El familiar toma muchas veces, la forma de un perro bayo, y requería un sacrificio anual para mantener activo el pacto. Sacrificio del cual eran víctimas los trabajadores.

Por último, *Vidala (Retablo tradicional)* es una obra emblemática respecto a todo lo desarrollado hasta el momento. Estrenada en adhesión al Día de la Música, el 23 de noviembre de 1946, con coreografía de Vélez y Wallmann en los “bailes estilizados”, música de Ana Serrano Redonnet, libro de Miguel P. Tato, coplas recopiladas por Juan Alfonso Carrizo —folklorista que inició su trabajo en la década de 1930 con el apoyo de la industria azucarera, sosteniendo los orígenes hispanistas y católicos del folklore nortño, y durante el peronismo dirigió el Instituto de la Tradición— y versos de Rafael Jijena Sánchez. La *regie* estuvo a cargo de Gielen, decorados de Basaldúa, vestuario de Victorina Durán, y la dirección orquestal de Sivieri. Actuaron Vélez, Cofone, Dal Lago, Rojas, los cantantes Igarzábal, Giusti y Cesari, y los malambistas Gutiérrez, Molina, Vidal y Gómez. Participaron en las danzas, Leticia de la Vega, Blanca Zirmaya, Víctor Ferrari, María Delia García, Lola Segovia, Teresa Goldkuhl, Ciro di Pardo, Federico Llobet, Roberto Campos, Ernesto Blanco, Nora Irinova, Ada Kristel, Olga Ferri, Rodríguez, Canudas, Esmeralda Agoglia, Beatriz Ferrari, Irina Borovski, Kazda,

Schiepati, Adamowa (Caamaño, 1969; *La Nación*, 1946; *La Prensa*, 1946; Programa de mano de Vidala, Teatro Colón, 23 de noviembre de 1946).

La idea de “retablo” en tanto escenas pintadas refiere a la sucesión de cuadros, cerrados en sí mismos, cuyo encadenamiento explica el programa de mano. Este formato era característico en las presentaciones de Andrés Chazarreta y su grupo en la década de 1920 (Corrado, 2013). El programa de mano del estreno indica las secciones de la obra, identificadas con un título y, en la mayor parte de los casos, un subtítulo entre paréntesis: Prólogo “La Puna” (América: la Naturaleza y la Raza); Cuadro I “Misa-Rumi” (La Religión); Cuadro II “Boda Serrana” (La Familia); Cuadro III “La Montonera” (La Patria); Cuadro IV “La Feria de Sumalao” (El Trabajo); Cuadro V “La cosecha de la algarroba”; Cuadro VI “Chacarera” (La Fiesta); Epílogo (Vuelta a la Naturaleza). El argumento de la pieza expone que en la Vidala, surgida en la naturaleza agreste del norte argentino, se encarnan

(...) los desgarramientos íntimos del indio, primero, del criollo, después (...)
Partiendo de aquel génesis telúrico, en cuya concepción se funden dos elementos básicos: América y la Raza, el argumento de “Vidala” demarca luego, en sucesivas estampas evocadoras, los jalones fundamentales que señalan su ruta secular a través del norte argentino, desde el altiplano a la selva santiagueña, pasando por los valles calchaquies y las sierras tucumanas (Programa de mano *cit. in* Corrado, 2013).

En este tránsito espacial y temporal va incorporando distintos elementos:

(...) enriquece la monotonía de su ritmo primitivo con la gracia de las coplas hispanas, y se transforma en una melodía de gama múltiple: el Cristianismo le imprime su eco sacro, las gestas de la Patria le prestan el tono épico y las Fiestas del Trabajo y de la Familia la animan con airoso regocijo. (...) inspirándoles danzas y bailes que son como otras tantas expresiones naturales de su medio y de su clima, de sus deseos e inquietudes (Programa de mano *cit. in* Corrado, 2013).

Tal como señala Corrado (2013), el Prólogo “La Puna” (América: la Naturaleza y la Raza) propone el tópico de lo indígena. Como indiqué previamente, en el movimiento folklórico, lo indígena está relacionado a la región andina. Allí residiría la

América originaria. En el programa de *Vidala*, luego de la mención a las coplas indígenas, se afirma que la obra avanza “partiendo aquel génesis telúrico, en cuya concepción se funden dos elementos básicos: América y la Raza”. Aquí, al igual que como expuse en el apartado acerca de los festejos del 12 de octubre, se concibe a la tradición folklórica argentina como mixtura entre lo indígena y lo hispano, dándole preponderancia a este último. Evidenciándose en este punto, una continuidad entre el nacionalismo católico y el criollismo finisecular y el peronismo.

El primer cuadro, “Misa-Rumi” está dedicado a la religión. Corrado (2013) describe que en la escena se suceden procesiones portando la cruz, banderas y luego la imagen de San Francisco Solano, acompañados por “músicos típicos” y, detrás, la Vidala. Esta ceremonia del “Misachico” representan las tradiciones católicas asumidas por las comunidades indígenas, mostrando el proceso de cristianización y la gestación de nuevas formas surgidas del mestizaje, y develando la militancia católica de los creadores del ballet —Jijena Sánchez, Carrizo, Tato, y Redonnet— coincidente con la de las autoridades culturales de la época (Corrado, 2013).

El segundo cuadro, “Boda Serrana”, está subtítulo como “La Familia”, tópico característico del primer peronismo, identificada como uno de los pilares de la nación. Si bien este tópico es recurrente en la política desde principios de siglo, como la célula primaria, el medio de preservación de la estabilidad y de reproducción del orden social, el primer peronismo se diferencia de estos usos. Su representación de la familia tiene que ver con el bienestar social merced a la acción estatal que garantizaba tanto las necesidades básicas, como el acceso a la cultura y al ocio (Gené, 2008). De este modo, la familia, incluidos los niños y ancianos, era el símbolo de la democratización del bienestar.

El tercer cuadro, “La Montonera”, representa la Patria. La Vidala, en su descenso geográfico y cronológico, es testigo de hechos trascendentes de la historia nacional. La elección de las montoneras y de Rosas como episodio específico y central de la historia nacional cobra sentido en el contexto ideológico de la época, en momentos en que la versión revisionista de la historia entronca con el peronismo a partir de algunos de los teóricos que lo apoyan; a pesar de que Carrizo en sus cancioneros recopilados incluyó comentarios antirrosistas a los versos de contenido histórico (Corrado, 2013).

El cuarto cuadro, “La Feria de Sumalao” y el quinto, “La cosecha de la algarroba” representan el Trabajo. Además, reaparece aquí la temática religiosa, y por

medio de esta, se liga luego a la cuestión festiva. La Feria de Sumalao es una de las ferias más antiguas y convocantes del noroeste argentino —en el valle de Lerma—, se comercializan productos artesanales de distintas regiones, mientras se festeja (Corrado, 2013). Por su parte, la cosecha de la algarroba se realizaba en los meses de febrero y marzo, y da cuenta de una de las producciones regionales más redituables en el pasado. También admite connotaciones religiosas ya que según la leyenda, un Cristo que transportaban hacia La Rioja se negó a proseguir viaje y permaneció bajo la algarroba de Sumalao (Corrado, 2013). Aquí el trabajo, uno de los tópicos más significativos para el primer peronismo, está representado desde una visión idealizada, artesanal, y pre-capitalista, evocando un pasado romántico en el que el pueblo pertenecía al *kultur* y no a la *zivilization*.

El sexto cuadro, “Chacarera”, en relación a los anteriores, representa la Fiesta. La fiesta condensa los vínculos entre trabajo, religión y tradición. Este momento es descrito en el programa del siguiente modo:

(...) la misma música que enhebró endechas, cantos y acentos épicos, también logra el prodigio de animar con su ritmo y su gracia los pies ágiles de los nativos, inspirándoles danzas y bailes que son como otras tantas expresiones naturales de su medio y de su clima, de sus deseos e inquietudes (...) en un floreo de zapateados y de giros que revelan la destreza innata y el arte de estos hijos de América (Programa *cit. in* Corrado, 2013).

Nuevamente en este cuadro se alude a un tópico reivindicado por el primer peronismo, tal como he expuesto respecto a los distintos festejos de la época (*Electra* por ejemplo, o el 12 de octubre). Desde la planificación cultural se promovió la popularización del folklore integrándolo a los diversos festivales nacionales y provinciales que surgieron en esta época, en lo que Chamosa (2012) nombra como “una verdadera política de festivalización de la vida pública” (123). Mientras que en el periodo anterior se celebraba la industria regional y por ende a los capitalistas que la explotaban, en el periodo del primer peronismo se celebraba por un lado, al trabajador —cosechero zafrero, o yerbatero— en su condición de descamisado y poniendo en relieve la cultura criolla a la que pertenecían estos trabajadores, y por el otro, a Perón mismo, su héroe liberador (Chamosa, 2012).

Hasta aquí llegará la Vidala en su descenso hacia el sur. Santiago del Estero será la última comarca hospitalaria. Luego, se produce el “choque”,

Hasta allí han llegado ya los elementos hostiles y agresivos que, como furias desencadenadas por la incompreensión, se precipitan contra el espíritu de nuestras tradiciones más puras, intentando arrollarlas a su paso... Es la tropilla salvaje de los “chúcaros”, símbolos que encarnan los ritmos extraños de músicas disonantes y gustos bastardos, reflejos del maquinismo invasor y del modernismo disolvente, que amenazan contra la unidad y la pervivencia de lo autóctono. Evitando su contacto, la “Vidala”, espíritu prístino e incontaminado de nuestra tierra, se repliega y retoma por la senda en que trazó su cauce inalterable, para refugiarse al amparo de las cumbres y los volcanes, junto a cuyo fuego habrá de perdurar eternamente (Programa).

El viaje de Vidala finaliza entonces antes de llegar a la zona de llanura y por lo tanto de las grandes ciudades rioplatenses y del centro. Es clara la alusión al rescate de la cultura del noroeste como aquel lugar que aún guarda escondido el *volk* argentino — tal como he expuesto anteriormente—. Para Corrado (2013), es llamativo que en plena expansión migratoria e industrial del peronismo, con su invocación al progreso y al futuro, los autores de la pieza, que estaban comprometidos con el proyecto estatal, hayan concluido la obra en un “tono de renuncia”. No obstante, en mi opinión, esto no es contradictorio ya que el proyecto cultural del primer peronismo y sus representaciones en pos de construir una identidad nacional deben ser leídos en términos del nacionalismo románticista que construyó las naciones modernas. En este sentido, resulta interesante leer este momento de la obra como el choque entre *kultur* y *civilization*, frente al cual, desde la perspectiva de búsqueda de construcción de una comunidad imaginada, se debe optar por el primero, donde radica el *volk* en el que todos somos iguales y soberanos de la tierra. Es por ello que en este punto, la Vidala elige regresar y no seguir avanzando.

La Naturaleza romántica se encuentra presente a lo largo de toda la obra. Pero resulta destacable el Epílogo, subtítulo como “Vuelta a la naturaleza”, lo cual es un tópico característico del romanticismo que refiere al regreso a aquel pasado utópico, idealizado del *kultur*.

Cabe señalar que por parte de la oposición al peronismo, *Vidala* fue vista como representante de “la nueva conciencia” del peronismo y por lo tanto interpretada negativamente. Por ejemplo, Leopoldo Hurtado escribió en 1947 en la revista *Expresión*:

Según dicen los bien informados, el teatro Colón está ahora dirigido directamente por la esposa del presidente de la república. Este cambio de dirección no ha traído ninguna mejora sensible, ni en su elenco, ni en su repertorio, ni en la calidad de los espectáculos. La temporada pasada [1946] no se ha distinguido en nada de las anteriores; es decir, ha sido tan pobre y mediocre como aquellas. Del ensayo de ópera nacional, *Pablo y Virginia*, es mejor no hablar. Tampoco vale la pena ocuparse del espectáculo dado por la nueva conciencia, *Vidala*. No hemos asistido a él, pero las opiniones recogidas privadamente coinciden en que fue indigno “hasta del Colón” (*cit. in* Corrado, 2013).

Esta reacción puede deberse al intento por parte de los creadores de la obra de crear un nuevo género autóctono en el que “lo culto y lo popular” se fusionen, llamado por ellos como “Retablo tradicional” o “poema musical y coreográfico” (Programa de mano). Es decir, ya no se trataba solo de democratizar sino que se quería crear una nueva estética y formación cultural. En este sentido, en coincidencia con la planificación cultural del primer peronismo, el programa de mano expone que el móvil de la obra

(...) radica en el afán de elevar el arte nacido de la tierra a una jerarquía superior, que sin subordinarse a los moldes clásicos del teatro de ópera, del ballet o de otros procesos imitativos ya conocidos, permitan superar los precarios límites en que se ha constreñido hasta ahora las amplias posibilidades de nuestro riquísimo venero tradicional, para presentarlo y desarrollarlo con la dignidad y la nobleza que realmente merece (Programa *cit. in* Corrado, 2013).

Siguiendo esta argumentación, y como evidencia de un debate que existía en la época, quisiera citar un artículo de Juan Pedro Franze publicado en la revista *Ballet Ideario de la Danza* (1955b). Tras el artículo que he citado en el Capítulo 1, el cual

expone el Ballet de la UES, se encuentra este escrito titulado “El ballet y el folklore (apuntes para una polémica)”. Aquí, Franze defiende la idea de que las fronteras en el arte no existen temáticamente sino que lo importante es la calidad de la práctica artística. En este sentido, argumenta que las danzas populares pueden ser tomadas como un recurso más para el ballet, y que tanto las danzas “cultas” como las “populares” pueden ser enfoques diversos sobre un mismo problema estético. Toma como ejemplo la utilización del folklore español, ruso, húngaro, italiano, etcétera, por parte de los Ballets Russes, lo cual en mi opinión no sería el ejemplo más acertado —en base a todo su desarrollo argumental— ya que en estos ballets, lo popular queda reducido a unas pocas formas, vestimentas u otro tipo de alusiones, y desde lo formal sigue primando el lenguaje de la danza clásica.

No obstante, el argumento de Franze apunta a que en esos casos a nadie “asombra” la utilización de formas folklóricas, mientras que si se trata de la Argentina o de Sudamérica, se producen rechazos y malestares. Frente a este problema, dice Franze, se lo supera mediante una posición “completamente falsa”: “es cuando se dice que entre nosotros el ballet es de naturaleza netamente foránea y que en él nada tendrían que ver las danzas folklóricas” (12). De modo similar he expuesto en el Capítulo 1, las diferencias entre danza “en” la Argentina y danza “argentina”. Franze aboga aquí, por entender al ballet como una forma artística más, un lenguaje posible de ser apropiado; y a la utilización de las danzas populares no como la necesidad de “dar testimonio”, ser “realista”, ni “copia”. De este modo, en contra de la mayoría de las representaciones de los ballets nacionalistas, aboga por una danza que no copie sino que trabaje sobre las danzas de origen folklórico para “lograr la síntesis de su contenido y de sus lineamientos estéticos” y así convertirse en “una manifestación de arte” (13). Quizás *Vidala* intentó algo similar, aunque cabe aclarar que Franze no la nombra.

En conclusión, Angelita Vélez representó como bailarina y coreógrafa, las políticas culturales del primer peronismo. En su figura se corporizó la identidad nacional que se quería crear, con origen en el noroeste pero europeizada, versada en la tradición y en la “alta cultura”, representante del folklore pero con la capacidad de adaptarlo a formatos europeos que permitan su difusión. Asimismo, su obra *Vidala* representó la concepción cultural del primer peronismo.

3.2 El tango. Disputas entre lo “culto” y lo “popular”

En esta sección, la reflexión alrededor de las concepciones de Nación, identidad y soberanía, son vistas desde la óptica de otra manifestación popular cuyo foco ya no es el campo o el interior sino la ciudad. Al tomar la cultura citadina del tango, por lo tanto, se estaría apelando a un tópico vigente en la época —no ya a leyendas aborígenes o criollos utópicos del pasado—, y perteneciente a la cultura de masas, lo que permitiría otras prácticas de lectura.

Desde sus inicios, en el Buenos Aires finisecular, el tango va a ser eco de los conflictos sociales y políticos. En el marco del debate por el nacionalismo, que he analizado previamente, la genealogía de extranjerismo y diversidad del tango va a quedar sepultada bajo un nuevo orden discursivo con el que el tango —ahora tango canción— se incorporará a la cultura nacional (Varela, 2016). “Las composiciones transitan desde la afirmación de lo nacional a un cosmopolitismo integrador” (59).

Entre 1937 y 1955 se desarrolla el llamado “período de oro del tango” el cual se caracteriza por la aparición de las grandes orquestas, el despliegue de una nueva poética y el resurgimiento del baile. En esta época se realiza una revisión del pasado del género como modo de defensa de lo nacional, y se busca unificar un criterio para establecer “la verdad” sobre el pasado del tango. Es la delimitación de una identidad política en 1930 la que necesita una historia nacional como principio constitutivo (Varela, 2016). En el caso del tango, al igual que en el del folklore, la amenaza externa no es tanto el imperialismo inglés, como en el revisionismo histórico, sino el imperialismo cultural de los Estados Unidos a través del jazz, el blues y el foxtrot. En este contexto, la defensa del tango para algunos, va a suponer la defensa de la soberanía nacional; para otros, como los escritores y políticos de la Generación del Centenario y sus continuadores, basados en la oposición campo-ciudad, veían al tango, localizado en esta última, como el representante de los valores negativos de la nación argentina localizados en esa “otra” realidad.

No obstante, unos años después, durante el primer peronismo, la “otra” realidad va a actualizarse de diferentes modos: para unos, como Scalabrini Ortiz, ese pueblo se va a convertir en “el subsuelo de la patria sublevada” del 17 de octubre de 1945; para otros, como Martínez Estrada, la masa peronista será una nueva expresión de la barbarie (Varela, 2016). Tópicos que analizaré en relación a *Tango* de Dunham.

El tango canción, al momento de la llegada de Perón al gobierno, ya había elaborado una serie de principios constitutivos: “es expresión de lo nacional, opuesto a lo foráneo; el ideal femenino es la madre y el ideal masculino, el trabajador; la legitimidad de los vínculos amorosos está dada por la lealtad, un valor que supone a presencia permanente del pasado, como deuda, sobre el presente. Por último, opone dos mundos (el de los ricos y el de los pobres), y esta oposición, que causa injusticias, supone una serie de reclamos indirectos” (Varela, 2016: 137). En este contexto la presencia del peronismo resulta posible y es acorde con esa nueva identidad de los sectores populares. Los enunciados y símbolos que constituyen el tango canción encuentran en las políticas del primer peronismo, su respuesta y su legitimación. Posteriormente, el fin del gobierno de Perón va a significar también el fin del tango canción y su época de oro (Varela, 2016). Comparten de este modo, un entramado afectivo, una “estructura de sentimiento” en términos de Williams (2000), con un fuerte contenido melodramático (Rosano, 2006), como se verá en el caso de *Tango* de Lombardo.

A continuación, reconstruyo críticamente dos piezas tituladas *Tango*. Por un lado, *Tango* (1954) de la coreógrafa y antropóloga afroamericana Katherine Dunham. Una pieza particular ya que la coreógrafa expresó que la obra era una protesta contra Perón y su gobierno. Por otro lado, el ballet *Tango* (1955) de Sebastián Lombardo, Mariano Drago y coreografía de Roberto Giachero. Esta obra resulta un ejemplo interesante de contrahegemonía, poniendo a dialogar dos lenguajes artísticos, uno de la “alta” cultura y otro de las culturas populares.

3.2.1 *Tango* (1954) de Katherine Dunham⁵⁸

Katherine Dunham (1909-2006) cuenta con un extenso y vasto repertorio, pero hay una obra que se destaca: *Tango*. Tal como expone Joanna Dee Das, “Aunque siempre estuvo comprometida políticamente fuera del escenario, Dunham excepcionalmente aborda problemas sociales directamente en su coreografía”⁵⁹ (2012: 3). Pero hay algunas excepciones tales como su ballet incompleto *Christophe*, sus danzas en el Frente Popular (*Popular Front*) a fines de los años 1930, su ballet anti-

⁵⁸ Una versión en inglés de parte de este apartado será publicada en la revista *Dance Research Journal*.

⁵⁹ La traducción me pertenece. “Though always politically engaged offstage, Dunham rarely addressed social issues directly in her choreography”.

linchamientos, *Southland*, el cual presentó en su primera gira Sudamericana en 1950, y su coreografía para el *Black Power* de fines de 1960 (Dee Das, 2014). Al respecto, Dee Das dice que “estas danzas abordaban la cuestión de la violencia y sus efectos destructivos en niveles locales, nacionales y transnacionales de solidaridad”⁶⁰ (2014: 5). *Tango*, creada alrededor de 1951, podría ser caracterizada del mismo modo, dadas las declaraciones de Dunham que le otorgaban un tenor político a la obra cuando se estrenó en Buenos Aires en 1954, tras la muerte de su amiga “Pipita” Cano (Dunham, “Love Letters from I Tatti”). La obra, escribió Dunham, transmitía la “siniestra frustración” de la ciudad (Buenos Aires), su “opresión militarista” y su “crueldad” (Dunham, “Love Letters from I Tatti”: 1).

Durante su primera estancia en Buenos Aires, en 1950, Dunham había simpatizado con el peronismo, pero para su segunda visita, había cambiado de opinión. Según ella, todo había cambiado tras la muerte de Evita (Dunham, “Love Letters from I Tatti”: 1). *Tango*, se estrenó durante su segunda gira por Sudamérica, el 16 de septiembre de 1954, en Buenos Aires. La pieza tenía como objetivo protestar contra el gobierno de Perón.

En este apartado, propongo que dado el particular modo de trabajo de Dunham —etnografía de danzas locales populares—, *Tango* estuvo en consonancia con las políticas culturales del primer peronismo, antes que operar como una obra de protesta. De hecho, sugiero que antes que como una crítica al contexto político, el público local pudo haber percibido esta pieza como una reafirmación de lo que ya conocían y concordaban —la construcción de una identidad nacional a través del uso del tango y elementos folklóricos—. En este sentido, el uso de una danza popular estilizada, por parte de Dunham, pudo haber sido más pregnante que el mensaje de protesta, y contrariamente a la idea de la coreógrafa, reafirmar los valores nacionalistas defendidos por el peronismo.

Existen estudios académicos acerca de *Tango* de Dunham, los más notables son los trabajos de Vévé Clark (1994), y de Joyce Aschenbrenner (2002)⁶¹. Sin embargo, mi hipótesis desafía sus interpretaciones. De acuerdo con Clark, “el *agitprop* que opera en

⁶⁰ La traducción me pertenece. “These dances addressed the issue of violence and its destructive effects on local, national, and transnational solidarities.”

⁶¹ También existe el trabajo inédito de Victoria Fortuna titulado “Of Heartbeats and Underbeats: Katherine Dunham’s *Tango*” (2008), donde a través de un análisis de la pieza, propone que la decisión de Dunham de expresar su protesta con el lenguaje del tango muestra rastros de “la violenta serie de exclusiones raciales y de género en que se ha basado la negociación del cuerpo político argentino” (3) (La traducción me pertenece: “the violent series of raced and gendered exclusions on which the negotiation of the Argentine body politic has been predicated.”)

el corpus de Dunham eran reconstrucciones deliberadas de danzas regionales diseñadas para expresar la ira y protestar contra ciertas prácticas sociopolíticas” (198)⁶². Y el hecho de que el público estuviese acostumbrado a la forma artística de su “danza nacional”, les permitía “apreciar los modos en que el tango podría ser usado para expresar resistencia”⁶³ (198). Aschenbrenner coincide con este punto de vista, expresando que “el público percibió y respondió a su mensaje, aunque muchos tuvieron miedo de mostrar su aprobación abiertamente”⁶⁴ (148). Sin embargo, estas investigadoras llegan a estas conclusiones sin ningún trabajo sustancial acerca la recepción local de la obra. Por el contrario, baso mi trabajo de reconstrucción de la pieza en una profunda y minuciosa investigación de fuentes documentales.

En primer lugar expongo la primera visita de Dunham a Buenos Aires y su relación inicial con Perón y Eva. Luego, analizo *Tango* y sus lecturas y re-lecturas, tanto la re-lectura de Dunham respecto al peronismo como las distintas lecturas acerca de la obra, las académicas, las de la prensa local y cómo la recibió el público.

1950: primera visita de Katherine Dunham a Buenos Aires

Para cuando Dunham llegó por primera vez a Buenos Aires, en 1950, ya era una bailarina, coreógrafa y antropóloga reconocida. Se encontraba de gira por primera vez por Sudamérica pero su nombre no era desconocido para la “moderna” audiencia de la Capital. Esto se evidencia en la anticipación que provocó su gira, con notas periodísticas antes de que la compañía llegue a Buenos Aires, las cuales daban cuenta de su importancia, no sólo debido a su trayectoria sino también por su previa legitimación en París (*Crítica*, 1950a: 11)⁶⁵, lo cual se relaciona con lo expuesto anteriormente acerca de la intelectualidad porteña que apoyaba a la danza.

Dunham se presentó en el Teatro Casino y el Teatro Ópera —teatros comerciales pero muy reconocidos, donde se presentaron numerosos bailarines internacionales—. El Ballet Dunham actuó en el Teatro Casino desde el primero de septiembre hasta el 16 de

⁶² La traducción me pertenece. “the agitprop works in the Dunham corpus were deliberate recastings of regional dances designed to express anger and protest against certain sociopolitical practices.”

⁶³ La traducción me pertenece. “appreciate the ways in which the tango might be used to express defiance.”

⁶⁴ La traducción me pertenece. “The audiences sensed and responded to her message, although many were afraid to show their approval openly.”

⁶⁵ La noticia titulada “Se Presenta Hoy Katherine Dunham en el Casino” dice: “Katherine Dunham, famosa cultora de motivos antillanos, que acaba de triunfar en París y prosigue con éxito una jira [sic] internacional, celebrada unánimemente” (*Crítica*, 1950a: 11).

octubre, con un total de 54 presentaciones. Realizaron un programa llamado *Rapsodia Caribe*⁶⁶. Luego se presentaron en el Gran Teatro Ópera desde el 20 de octubre hasta el 16 de noviembre, con un total de 52 funciones⁶⁷.

En total, hicieron funciones por once semanas consecutivas, presentándose 106 veces, con una gran respuesta de parte del público local, quienes ya en la primera presentación, no dejaban de aplaudirlos, haciendo que regresen al escenario a saludar ocho veces (*La Razón*, 1950a: 10). Otra muestra de su éxito es la cantidad de funciones que realizaron semanalmente, comenzando con una presentación por día, los días de semana —excepto por los martes, cuando la compañía descansaba—, y dos funciones el fin de semana; luego, aumentaron las funciones a dos veces por día, los días de semana, y tres funciones por día los fines de semana y feriados, con precios más accesibles, como puede verse en este anuncio publicitario (Imagen 50). Con toda esta repercusión, fueron recibidos por Perón y Eva.



Imagen 50. Publicidad publicada en *La Razón*, 26 de octubre de 1950, página 9.

⁶⁶ *Rapsodia Caribe* incluía, en la primera parte, *Shango*, *Nañigo*, *Veracruzana*, *La Cumparsa*, *Rara Tonga*, *Rumba Variations*, y *Ragtime*; el famoso *L'Ag'ya* como la segunda parte; y *Jazz in Five Movements* para la tercera.

⁶⁷ Aquí presentaron *The Tropic*, *En los caminos de Haití*, *The Indians*, *Mexican Scene*, *Strutters' Ball*, *Blues for Guitar*, y *Rites of Passage*, entre otras danzas.

En ese momento, Eva Perón era la presidente del Partido Peronista Femenino y dirigía la Fundación Eva Perón. En esta, se ocupaba de los problemas sindicales y de las demandas de los pobres y de la clase trabajadora. Además de la asistencia social directa donde “Evita” se encargaba personalmente de los problemas de salud, trabajo o vivienda de la población, las acciones de la Fundación también incluyeron la organización de campeonatos deportivos de estudiantes y niños, la creación de Hogares Escuela, residencias para ancianos, hogares de tránsito, la Escuela de Enfermeras, la Ciudad Estudiantil y la República de los Niños, entre otras.

En este contexto, durante la visita de Dunham, Eva la invitó junto a su compañía a visitar las labores de la Fundación. Tras esta visita, realizaron una función benéfica para la Fundación Eva Perón en el Teatro Colón. La misma se llevó a cabo el 2 de octubre, y el programa incluía las danzas *Afrique, Son, Choros, Batucada, Nañigo, Shango, L'Ag'ya, Nostalgia, Flaming Youth, Barrelhouse, y Jazz in Five Movements*. Los periódicos promocionaban la función como un gran acto de generosidad de parte de la artista para la Ayuda Social, argumentando que ésta fue idea de Dunham, luego de ver la labor que realizaba la Fundación (*Crítica*, 1950b: 10). Las entradas se vendían en la CGT, la cual también alentaba a sus trabajadores a asistir como un acto de solidaridad.

En el entreacto de la función benéfica, Dunham se reunió con el presidente, Eva, y otras autoridades gubernamentales, en una tertulia (Imagen 51). Esto no era algo inusual. El presidente y su esposa recibían a muchos renombrados artistas, atletas, e intelectuales extranjeros. En la época inclusive recibieron a los Globe Trotters.



Imagen 51. *La Razón*, 3 de octubre de 1950, página 4.

Luego, Dunham y su compañía fueron invitados por la Fundación a un almuerzo en la Quinta Presidencial de Olivos. El almuerzo homenajeaba al Ballet de la Ópera de París, la compañía de Dunham, y a la compañía de Conchita Piquer⁶⁸. Así expresaron su gratitud por su colaboración con los trabajos sociales de la Fundación. Durante el encuentro, en el que participaron Perón, Eva, y otros funcionarios públicos, actuaron artistas folklóricos (*La Nación*, 1950a: 6).

De acuerdo con la periodista Laura Falcoff (2008), dado el interés etnográfico de Dunham por el folklore, durante su visita a Buenos Aires, algunas personas organizaron una demostración de tango para ella. “una pareja —visible en la foto de la nota periodística pero no identificada— bailó, Juancito Díaz tocó el piano, Tania cantó y Enrique Santos Discépolo narró una historia sobre el origen del tango” (252). Cabe señalar que Discépolo fue un renombrado artista de cine, teatro y música, que apoyaba al peronismo (Leonardi, 2009a), y Tania era su esposa. Su perspectiva del tango renovó el género musical, retratando la realidad política y social, su famoso tango *Cambalache* (1934) fue considerado como un “gran tango político” (Benedetti, 2015). Según Falcoff,

⁶⁸ Conchita Piquer (1906-1990) era una cantante y actriz española. Una de las más famosas cantantes de copla española.

luego de esta presentación, Dunham se sintió motivada para crear una coreografía con música de Osvaldo Pugliese, la cual llamó *Tango*. No pude encontrar el artículo al que se refiere Falcoff, pero creo que podría estar refiriéndose o bien a la demostración folklórica durante el almuerzo o a una obra que se realizó por única vez, llamada *Historia del tango*, que Juan Díaz llevó a cabo el 25 de septiembre de 1950. Tal vez algunos amigos de Dunham la invitaron a ver esa obra donde Díaz realizó una revisión histórica del tango (*Clarín*, 1950a: 17). Independientemente del origen de esta obra, la pieza fue presentada en Argentina durante su segunda visita en 1954.

1954: la protesta en Tango y su recepción local

Desde 1954 hasta 1955, Dunham y su compañía realizaron una gira por Europa y Sudamérica. Regresaron a Buenos Aires presentándose desde el 16 de septiembre hasta el 28 de noviembre de 1954. Presentaron las danzas *Hommage à Dorival Caymmi* (*Acaraje*), *Brazilian Suite*, *Samba*, *Frevo*, *Processional*, *Shango*, *L'Ag'ya*, un conjunto de danzas dedicadas al pueblo afroamericano (*Labradores de la tierra*, *Danzas de la plantación*, *Spirituals*, *Barrelhouse*, *Nostalgia*, *Cakewalk*, *Finale*), *Africa*, *Rites of Passage*, *Veracruzana*, *Canciones Americanas* (*American Songs*), *Strutters' Ball*, *Blues for Guitar*, *Ragtime*, *Bolero*, y *Tango*, la pieza inspirada en su visita previa a la Argentina.

De acuerdo con las notas de producción, *Tango* fue creada alrededor de 1951. Es una danza breve (las notas de producción señalan una duración de 4' 54''), para tres bailarines varones y dos mujeres —incluyendo a Dunham—, con música del compositor argentino de tango Osvaldo Pugliese, y escenografía y vestuario de John Pratt. Pugliese era un famoso compositor de tango que se unió al Partido Comunista, movilizado por la Guerra Civil española, y si bien Dunham nunca se afilió al partido, cabe recordar que ella capitalizó su estatus para comprometerse con el activismo de los derechos civiles y la causa de la España Republicana, por lo tanto, probablemente Pugliese y Dunham hayan simpatizado debido a sus intereses políticos compartidos (para un panorama más completo acerca de la compleja relación de Dunham con el Partido Comunista ver Dee Das, 2014). Durante el primer peronismo, Pugliese fue encarcelado debido a su participación en el Partido, pero existe cierto mito que rodea a este —o estos— encarcelamiento/s, y no pude encontrar documentación fehaciente al respecto. De todos modos, la memorias inéditas de Dunham, “Love Letters from I Tatti”, revelan que ella

estaba enterada de este encarcelamiento y que podría haber sido uno de los motivos de protesta en *Tango*.

La coreografía es descripta por Dunham en las notas de producción y en su entrevista con Clark en 1983. Ella dice que es una “número callejero” (“*street number*”) que evoca su anterior visita a Buenos Aires, cuando ella solía pasear pasada la medianoche, después de las funciones, y escuchaba los tangos en los cafés, e imaginaba las raíces africanas de estos. “Pensaba en ellos como si ocurrieran en una calle afroamericana”, expresó (Clark, 1994: 199). Esta perspectiva está enfatizada en las notas del programa en las que el tango es mencionado como el “latido de corazón” o “latido de lo de abajo” (realiza un juego de palabras en inglés: “*heartbeat*” o “*underbeat*”) (Dunham, “Production notes of *Tango*”). “Un tributo profundo y a la vez una prueba de que Miss Dunham amaba y entendía el significado del ritmo al que late el pueblo argentino”⁶⁹ (Dunham, “Production notes of *Tango*”).

De acuerdo con Victoria Fortuna (2008), Dunham recrea una “memoria de la diferencia” contra la historia oficial del tango como una danza euro-argentina ejecutada en salones de danza formales. “Las declaraciones de Dunham (conscientes o no) reinsertan al cuerpo africano adonde ha sido sistemáticamente borrado —tanto el origen del tango como del cuerpo nacional argentino—”⁷⁰ (Fortuna, 2008: 9). Sin embargo, en la época —“la época de oro del tango”—, el tango parte de la identidad nacional construida por el revisionismo histórico de los años 1930. El libro de Vicente Rossi, *Cosas de Negros* (1926), puede ser considerado como el primero en preguntarse acerca de los orígenes afro-diaspóricos del tango (Varela, 2016). No obstante, este libro estaba minusvalorado en la época (Varela, 2016). Dunham probablemente conocía este libro y su teoría. Y aunque la palabra “auténtico” aparece en las descripciones de *Tango* hechas por Dunham, en mi opinión, concuerdo con la perspectiva de Dee Das de que “para mediados de 1940, Dunham había desestimado la ‘autenticidad’ y había adoptado la fusión, lo híbrido, la creatividad, y la modernidad como términos más adecuados a sus coreografías”⁷¹ (2014: 46). En este sentido, *Tango* formaría parte de la estrategia coreográfica “política de representación positiva” (“*politics of positive representation*”)

⁶⁹ La traducción me pertenece. “A deep tribute and at the same time the proof of Miss Dunham’s love and understanding of the meaning of the rhythm which is the beat of the Argentine people.”

⁷⁰ La traducción me pertenece “Dunham’s statement (consciously or not) reinserts the African body where it had been systematically erased —the vernacular of tango as well as the Argentine national body.”

⁷¹ La traducción me pertenece. “by the mid-1940s, Dunham had disavowed ‘authenticity’ and embraced fusion, hybridity, creativity, and modernity as more adequate terms to describe her choreography.”

que presentaban al pueblo negro y su cultura bajo una “luz positiva”, representando y creando la diáspora africana (Dee Das, 2014).

Retomando la descripción de *Tango*, la obra comienza con un hombre atraviesa el proscenio y ejecuta “pasos auténticos” de tango argentino, y mientras sale del escenario, golpea su zapato derecho con su mano derecha (Dunham, “Production notes of *Tango*”). Aparece en el centro del escenario una pareja, inmóviles, comienzan a pivotar en el lugar con golpes de tacón, y luego dejan el escenario bailando tango (Dunham, “Production notes of *Tango*”). El hombre solitario vuelve a cruzar el escenario. Tras su salida, Dunham entra caminando a través de la escena y se detiene en el centro, su rostro queda completamente iluminado (Dunham, “Production notes of *Tango*”). “Ella va hacia algún lugar con gran urgencia, mira hacia atrás sobre su hombro como si estuviera siendo perseguida. Se encuentra con un compañero, y luego con otros dos, y hace un breve paso de tango con el primer compañero. Ella está sufriendo de una gran tensión nerviosa”⁷² (Clark, 1994: 199). Entra su compañero central (Vanoye Aikens); pone una mano sobre su cadera y bailan juntos un *pas de deux* de tango. “Sus movimientos son solemnes, casi hieráticos. Sus rostros están fijos, enojados y severos”⁷³ (Dunham, “Production notes of *Tango*”). “Ella ejecuta una serie de movimientos en los cuales ella abre muy bruscamente su muslo debido a la presión ejercida por él; él la golpea con la rodilla para que ella abra la suya”, estos movimientos “implican una motivación sexual, pero también refieren al enfrentamiento ideológico de dos personas, a pesar de que están políticamente del mismo lado. Sin embargo, en el transcurso, ella parece arrojar lejos todo a su alrededor, en un intento de expresar otra posición política”⁷⁴ (Clark, 1994: 199).

Luego, las dos parejas y el bailarín solista bailan tango en un patrón geométrico a través del escenario (Dunham, “Production notes of *Tango*”) (Imagen 52). Desde afuera de la escena, se escucha una nota larga y sostenida de una voz soprano, y la sección de tambores suena. Dunham escribe que era un “redoble de tambores militares”

⁷² La traducción me pertenece. “She is going somewhere with great urgency, looks back over her shoulder as if she were being pursued. She meets one partner then two others and has a brief tango step with the first partner. She is suffering from high, nervous tension”

⁷³ La traducción me pertenece. “Their movements are solemn almost hieratic. Their faces are set, angry and hard.”

⁷⁴ La traducción me pertenece. “She executes a series of movements in which she very sharply opens her thigh due to his pressure; he hits her with his knee so that she opens hers,” these movements “imply sexual motivation, but also refer to the clashing of two people ideologically even though they are politically on the same side. In the process, however, she seems to fling away everything around her in an intent to express another political position.”

que subyacía el ritmo del tango, que el director musical Bernardo Noriega interpretaba entendiendo lo que ella quería decir en su tango para “Pipita” (Dunham, “Love Letters from I Tatti”: 2). Sin embargo, no encontré evidencia de que esto haya sido comprendido como una referencia a Perón, y dada la historia de golpes militares en la Argentina, probablemente haya sido comprendido como una crítica en general.

Entonces, el compañero levanta a Dunham en una elevación diagonal baja y la rodea en círculo mientras que ella zapatea con los tacones en el piso y la luz cambia a tonos rojos (Dunham, “Production notes of *Tango*”). Mientras termina el zapateo, la pareja y el solista dejan el escenario. “La pieza termina en una áspera y aguda nota de desafío. [Dice Dunham en la entrevista] El desafío está dirigido hacia el pueblo argentino, los Perón y el contexto. Yo era una persona diferente entonces. Ese era mi segundo viaje a la Argentina y para entonces, no tenía ilusiones sobre la situación política”⁷⁵ (Clark, 1994: 199). Además, los comentarios en las notas de producción declaran la intención política y el tono de la obra, descrito como un “comentario político valiente” (“*courageous political comment*”) (Dunham, “Production notes of *Tango*”).

Retomando la pregunta de Clark acerca de *Tango*: “¿Por qué estaba tan enojada Katherine Dunham, en 1954, cuando volvió a Buenos Aires?”⁷⁶ (1994: 199) ¿Y qué la hizo cambiar de opinión entre 1950 y 1954? Quizás la respuesta resida en el relato de su primera visita y su encuentro con Perón y Eva, escrito por Dunham en su libro autobiográfico *Island Possessed*:

Todavía estaba en un estado de trauma después de ver Buenos Aires, y Evita y Juan Perón, principalmente Evita. Con su invitación, había visitado las obras públicas y sociales de la Señora, pero también era una *performer*⁷⁷ allí, pudiendo observar gran parte del lado sórdido de su apoyo de los “descamisados”, teniendo muchos amigos entre los de clase odiada por Evita y por lo tanto por Perón, la aristocracia argentina. Después de un beneficio para la “Benefactora” [los “Benefactores”], una actuación mandada, en el Teatro Colón, a la mañana siguiente literalmente se me ordenó que visitara el

⁷⁵ La traducción me pertenece. “The piece ends on a harsh, sharp note of defiance. The defiance is directed toward the Argentine people, the Peróns and the situation. I was a different person then. That was my second trip back to Argentina and I had no illusions about the political situation by then.”

⁷⁶ La traducción me pertenece. “Why was Katherine Dunham so angry, in 1954, when she returned to Buenos Aires?”

⁷⁷ He optado por dejar la palabra en inglés ya que el castellano no cuenta con un sinónimo que se ajuste al caso. Podría interpretarse como “una actriz” o “un intérprete”, es decir, Dunham puede referirse a que ella actuó/bailó allí, o a que se sentía como parte de una puesta en escena, como un agente en esa representación.

orfanato, varias escuelas de formación de enfermeras establecidas en los hogares confiscados a algunos de mis amigos, el refugio para prostitutas o las madres solteras, donde una o dos se quejaron amargamente conmigo como si yo pudiera revocar su, literal, sentencia de prisión (1969: 174)⁷⁸.

Cabe recordar en este punto, lo que la politóloga Carolina Barry (2009) expone acerca de las huellas de la mirada patologizante sobre el peronismo y los análisis maniqueos de “buenos” y “malos” que siembran mitos en los que las anécdotas toman el lugar de los hechos históricos, que persiste y se incrementa cuando se habla de Evita: “la de Eva es una figura a la que cuesta ver en escala de grises y a la que se posiciona en los conocidos mitos blancos y negros (...) Al hablar de ella y de sus significados, el maniqueísmo y los prejuicios se exteriorizan, aún más, en todo su esplendor” (Barry, 2009: 75). Un ejemplo de esto es la famosa biografía de Evita escrita por Mary Main, *The Woman with the Whip* (1952)⁷⁹. En este libro, Main crea una mítica Evita basada en el odio de la oposición que construyó una figura de Eva como una mujer codiciosa, vengativa por su pertenencia a la clase baja, y megalomaniaca, que actuaba como un *deus ex machina* en el gobierno de su esposo (Rosano, 2006). Esta representación contrastaba con la oficial, del “Hada Buena” de los libros de 1950, donde Evita era mostrada por las ilustraciones y la literatura como un hada buena que concedía deseos y que era amiga de los niños, los ancianos, y la clase obrera. Aunque Main no hizo una contribución significativa documentalmente, una gran cantidad de historias inventadas que ella menciona, han sido tomadas por los escritores posteriores como datos históricos, y originó confusiones que, en algunos casos, se mantienen hasta hoy (Barry, 2009: 76).

Tal como puede ser leído en el pasaje citado de la autobiografía de Dunham, sus amigos de la aristocracia fueron quienes configuraron su opinión acerca del peronismo. Éstos formaban parte de la clase alta de Buenos Aires, característicamente racista, que

⁷⁸ La traducción me pertenece. “I was still in a state of trauma after seeing Buenos Aires and Evita and Juan Perón, chiefly Evita. I had visited the Señora’s public and social works at her invitation, but I was also a performer there, seeing much of the seamy side of their support of the “descamisados,” having many friends among those of class hated by Evita and consequently Perón, the aristocracy of Argentina. After a benefit for the “Benefactress,” [sic?] a command performance at the Colón Ópera, I was literally ordered the following morning to review the orphanage, various nurses’ training schools established in the confiscated homes of some of my friends, the refuge for prostitutes or mothers without husbands where one or two complained bitterly to me as though I could waive their, literally, prison sentence.”

⁷⁹ La biografía de Evita de Mary Main, *La mujer del látigo*, es un *bestseller* de los Estados Unidos que sirvió de base para la ópera rock (1976) y el musical (1978) *Evita*, de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, y luego para el drama musical fílmico homónimo (1996), de Alan Parker, protagonizada por Madonna y Antonio Banderas.

no quería que los trabajadores tuvieran mejores condiciones de vida. Por ejemplo, se referían a las masas trabajadoras que migraron desde áreas rurales a la gran ciudad como “cabecitas negras”, por su color oscuro de piel y cabello. Como dice Natalia Milanésio, “Para las clases altas y medias urbanas, el trabajador rural de rasgos indígenas a quien consideraban vulgar e impertinente, disfrutando de lo que la vida urbana tenía para ofrecer, desafiaba seriamente la legendaria imagen de una Argentina completamente blanca, urbana, moderna, socialmente exclusiva y europeísta, personificada en Buenos Aires y otras grandes ciudades”⁸⁰ (2010: 77). No obstante, estos miembros de la clase alta podrían haber aceptado a Dunham debido a su clase y estatus social como una renombrada artista extranjera, ya que su racismo estaba estrictamente relacionado con un fuerte clasismo. La diferencia entre personas “blancas” y “negras” estaba construida por las clases altas, como una diferencia de clase, educacional y de estilo, antes que por una diferencia racializada (Grimson, 2016: 25).

Entonces, ¿contra qué protestaba *Tango*? ¿Es una crítica a la intolerancia respecto a diferentes posiciones políticas, como expone Dunham en la entrevista? ¿O está demostrando su molestia por una política de Estado redistributiva que desafiaba los intereses de la clase alta, como puede interpretarse a partir de su autobiografía?

También hay otra hipótesis sugerida por Clark, citando las notas del programa. Propone que la obra es una protesta política dado que Dunham dedicó la obra a la memoria de su amiga personal, “Pipita” Cano, quien murió en el ínterin entre sus giras de 1950 y 1954, agregando que murió bajo “circunstancias misteriosas” y sugiriendo que podría haber sido o un “crimen pasional” o un “asesinato político relacionado a los métodos de ‘desaparición’, métodos para eliminar a los activistas, o ambos”⁸¹ (1994: 199-200).

Esta aseveración de Clark requiere de dos aclaraciones: por un lado, quién era “Pipita” Cano, y por el otro a qué “métodos de desaparición” se refiere. En primer lugar, Josefina “Pipita” Cano Raverot era una dama de la alta sociedad dedicada a la vida bohemia de la radio y la cinematografía. Tenía su propio programa en Radio *El Mundo*, llamado “El Chalet de Pipita”. Ella era una de las amigas aristocráticas de Dunham. En

⁸⁰ La traducción me pertenece. “For the urban upper and middle classes, the rural worker of indigenous features whom they viewed as vulgar, impertinent, and enjoying what urban life had to offer seriously challenged the legendary image of an entirely white, urban, modern, socially exclusive, and Europeanist Argentina epitomized in Buenos Aires and other major cities.”

⁸¹ La traducción me pertenece. “political assassination connected with ‘disappearance’ methods of dispensing with activists or both.”

segundo lugar, la muerte de Pipita estuvo rodeada de un aura misteriosa debido a que falleció al “caer” de su balcón, y las sospechas eran que su amante, un pianista de tango, la había asesinado. Como es sabido, los anteriormente llamados “crímenes pasionales” eran femicidios, a los cuales la prensa y la opinión pública rehuían a tratar, dándole esa carga de ocultamiento. En cualquier caso, Pipita no era una figura política perseguida por Perón. Cabe destacar que el conocido escritor anti-peronista, Juan José Sebreli, la describe en su autobiografía como una “niña bien” cuya forma de hablar y acento daban cuenta de su pertenencia a la clase alta porteña. Además, en su relato sugiere que las estaciones de radio en las que participaba estaban dirigidas al gusto de las clases altas y medias. En su texto, Sebreli explica su muerte con la versión que expuse más arriba, y teniendo en cuenta su perspectiva acerca de peronismo, es importante subrayar que él no hace ninguna mención a un posible crimen político (2005: 90-91)⁸².

Además, en la época no existía tal cosa como la desaparición como “método de eliminar activistas”. Esos métodos de desaparición forzada comenzaron aproximadamente en 1974 con la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), y se desarrollaron bajo la dictadura cívico-militar de 1976-1983. El ícono del “desaparecido” es un símbolo y una categoría histórica, y no es correcto utilizar el término para cualquier período o gobierno. Por estas razones, desestimo la hipótesis de Clark.

Si bien Dunham expuso que alteró el tenor de *Tango* debido a la muerte de Pipita (Dunham, “Love Letters from I Tatti”: 1), y las observaciones de las notas de producción explican que se trata de una obra en memoria de “una mujer que murió misteriosamente, pero por razones políticas obvias bajo el régimen de Perón”, y añadió

⁸² “En casa de mi abuela, donde todavía el origen popular de la familia inmigrante se hacía sentir, en el aparato de diseño ojival ubicado en un estante de la cocina se sintonizaba Radio del Pueblo, con sus programas dirigidos al gusto de las clases bajas. (...) En mi casa, el punto de honor pequeñoburgués de mi madre proscribía esos programas y Radio del Pueblo era tabú. En el aparato modelo aparador, marca Crosley, de origen alemán, ubicado en el comedor, sólo se escuchaba Radio El Mundo, emisora dirigida a la clase media. (...) A Radio Splendid se la sintonizaba menos (...) después supe que estaba orientada al gusto de la clase alta. (...) descubrí en Splendid a una comentarista de cine, oculta bajo el seudónimo de Patricia Palmer. Me perturbaron su voz, el lenguaje cargado de expresiones que nunca había escuchado – como decir “vista” por película–, su pronunciación –no lo sabía– afrancesada, su cadencia al arrastrar las palabras, la exageración de la ye, ese no sé qué en el ritmo, en la respiración; un mundo extraño se vislumbraba a través de sus diálogos. Esa peculiar manera de hablar correspondía a la clase alta porteña que yo oía por primera vez. Era el mayor refinamiento permitido en la radio ingenua y doméstica de aquellos años. Mucho más tarde conocí su historia, se trataba de Josefina “Pipita” Cano Raverot, una “niña bien” dedicada a la bohemia radial y cinematográfica; fue la descubridora de Niní Marshall, quien luego la tomó como modelo para su personaje Mónica. Pipita Cano, que pasó a formar parte de los iconos de mi infancia, tuvo un trágico final: se arrojó del balcón de su casa, aunque la tradición oral difundió que había sido asesinada por su amante, un pianista de tango” (Sebreli, 2005: 90-91).

que la pieza es un “comentario político valiente”⁸³ (Dunham, “Production notes of *Tango*”), sin ninguna documentación filmica de la coreografía resulta difícil aseverar con precisión cuál era el carácter de protesta, si es que hubo alguno.

Existen, no obstante, dos fotografías de *Tango*, aunque no es discernible un claro sentido de “protesta” en ellas⁸⁴. Ambas imágenes fueron publicadas en *Ballet. Ideario de la danza* (1955a), y los créditos fotográficos pertenecen a Alejandro Castro. La primera muestra a la compañía de Dunham bailando una danza que puede decirse que tiene “aire” de tango (Imagen 52). En esta imagen, hay ciertos elementos que refieren al tango, aunque no son un reflejo exacto de esta cultura. Los bailarines varones visten camisas de seda negras, pantalones de vestir negros a rayas, sombreros de fieltro negro, y zapatos negros (Dunham, “Production notes of *Tango*”). Los pantalones, zapatos, y sombreros son característicos del tango y de la época, pero, llama la atención que no llevan chaqueta y que sus camisas están parcialmente abiertas, lo cual no se condice con el código de vestimenta de la Buenos Aires de la época (Grimson, 2016). Más aún, las camisas abiertas evocan la representación de quienes adherían al peronismo como “descamisados”⁸⁵. En la fotografía, hay además, un hombre que camina solo detrás de las parejas danzantes. Considero que él es el hombre que atraviesa el escenario según las notas de producción. Este personaje puede haber representado al “compadrito”, el típico hombre de tango del arrabal, los primeros en practicar el tango en la Buenos Aires finisecular. En el caso de las parejas que bailan, hay cierta alusión al abrazo del tango. Sin embargo, su abrazo no es el tradicional, dada la posición de los brazos de las mujeres —en los hombros de los varones— y por la rigidez de sus brazos extendidos, a pesar de que esta forma es típica del “tango imaginario”, o parecen estar siguiendo la versión de baile de salón del tango británico y norteamericano de ese momento, que se

⁸³ La traducción me pertenece. “a woman who died mysteriously, but for obvious political reasons under the Perón regime” “courageous political comment”.

⁸⁴ Hay otra fotografía, de Dorian Basabé, titulada *Katherine Dunham in Tango* (Basabé, 2014). Según la línea de tiempo de Dunham que figura en la Katherine Dunham Collection of the Library of Congress (Estados Unidos), *Tango* fue creada originalmente como parte de *Jazz in Five Movements*, estrenada en el Théâtre National de l'Opéra en París en 1948, y luego completamente modificada y presentada como pieza independiente en Buenos Aires en 1954. Y la página web realiza un enlace a esta fotografía. Sin embargo, se trata de una imagen de 1934, de las actuaciones de Dunham con el Negro Dance Group en Chicago, donde trabajó con la rusa Ludmila Speranzeva, y creó en base a su formación con la bailarina española La Argentina y Vera Mirova (Dee Das, 2014). Por lo tanto, no pertenece a la pieza *Tango* que analizo aquí, sino que representa un tango español. Según Dee Das, esta pieza puede ser caracterizada como una “danza interpretativa” influenciada por bailarines como Ruth St. Denis o Ruth Page, en la que se esfuerza por captar el estado de ánimo o la esencia de una práctica cultural, en lugar de replicar los movimientos exactos (2014: 34).

⁸⁵ El término “descamisado”, no significa que no usaban camisas, sino que no tenían chaquetas o llevaban sus camisas abiertas o con las mangas enrolladas. El término implica que pertenecían a la clase obrera (Grimson, 2016).

relaciona con la descripción de Dunham de la danza, como seductora a la manera de Rudolph Valentino (Dunham, “Love Letters from I Tatti”: 1).



Imagen 52. (*Ballet. Ideario de la danza*, 1955a: 30)

La segunda imagen de la puesta en escena de *Tango* en la Argentina, muestra solo a Dunham con Vanoye Aikens (Imagen 53). Él la está abrazando y mirando fijo, pero ella evita su mirada. Quizás este es el momento que Dunham describe en la entrevista con Clark diciendo que “Ella ejecuta una serie de movimientos en los cuales ella abre muy bruscamente su muslo debido a la presión ejercida por él; él la golpea con la rodilla para que ella abra la suya” (1994: 199).



Imagen 53. (*Ballet. Ideario de la danza*, 1955a: 31)

Aunque hay dos fotografías de la versión de 1954 de *Tango*, no muestran cuál pudo ser su carácter de “protesta”. Por otra parte, la vestimenta podría reafirmar la identidad peronista creada y establecida en la época. Los varones llevan camisas abiertas características de los descamisados, la representación simbólica de las masas peronistas (Imagen 54). El término “descamisado” fue creado por la prensa opositora luego del 17 de octubre de 1945. La irrupción de la clase trabajadora en la ciudad fue representada por los anti-peronistas como una invasión masiva bárbara, y alrededor de este tópico aparecieron múltiples estereotipos⁸⁶. Luego, el peronismo resignificó muchos de esos términos tales como descamisado o “grasa”, transformándolos en positivos y asociándolos al ser peronista. Sin embargo, para los anti-peronistas, el hecho de ser seguidor de Perón significaba ser un “negro”, por lo tanto, la identificación política estaba también racializada (Grimson, 2016: 43). En consecuencia, la identificación del público “popular” —el de los “precios populares” de las funciones de

⁸⁶ Algunos de ellos son: “horda violenta”, “lumpenproletariat”, “descamisados”, “malevaje”, “chusma”, “cabecitas negras”, “pelo duro”, “montoneras”, etcétera.

Dunham— con aquellos bailarines “descamisados” puede haber sido mayor debido a la identidad afroamericana de los bailarines. Pueden haber sido interpretados como una corporalización de la posición social de la audiencia.



Imagen 54. *El Líder*, 16 de octubre de 1949; *Democracia*, 16 de octubre de 1950 (Gené, 2008).

Las funciones en Buenos Aires de la compañía de Dunham fueron muy exitosas, y *Tango* fue muy aplaudida (*La Nación*, 1954: 4). Y, en base a las críticas de los diarios, el público no percibió ningún carácter de protesta sino que eran atraídos por el carácter “exóticos” de las danzas —en términos de su origen folklórico o étnico— y los bailarines —en términos de su negritud—.

La sociedad porteña de la época se imaginaba a sí misma como descendientes de inmigrantes, parte de la diáspora europea, y como un centro de avanzada blanco, aislado de América Latina (Chamosa, 2010). Todo lo diferente a esto, especialmente las representaciones folklóricas, eran consideradas como lo “exótico”. Es por ello que los simpatizantes de Perón, y por lo tanto del peronismo, también eran exotizados por las clases altas. Tal como plantea Alejandro Grimson, “un ‘otro’ negro (en el sentido argentino de ‘no-blanco’) que, evidentemente, resulta crucial para poder definir la propia identidad blanca, europeísta, urbana, educada y antiperonista. La presencia de los ‘cabecitas negras’ en la capital hizo añicos el mito de la homogeneidad y singularidad

argentina, al tiempo que produjo como reacción una visión racial de una clase media blanca durante la época peronista” (2016: 40). Sin embargo, en la Argentina, los términos de “raza” son complejos ya que refieren más a la clase y jerarquía étnica, que al color de piel. Incluso si el color de la piel de una persona es más blanco que un miembro dado de la clase media, la persona pobre es estereotipada como “negra” debido a su manera de hablar, vestirse y moverse. Es por eso que para la clase alta, los peronistas podrían ser “negros”, pero Dunham podría ser considerada “blanca” o “exótica” de un modo cautivador. Al mismo tiempo, para la clase obrera, Dunham podría haber sido vista como una corporalización legitimada de su estatus. Es decir, “exótica” como ellos, porque la “Argentina blanca” imaginada, que estigmatizaba a los trabajadores también producía cierta ambivalencia. El “negro” era el excluido, y los trabajadores querían ser incluidos como ciudadanos argentinos (Grimson, 2016). Además, la hegemonía de una sociedad es constitutiva y nadie está fuera de ella. Así, mientras que *Tango* de Dunham re-actuaba un “recuerdo de la diferencia”, a través de la puesta en escena de las raíces africanas del tango y de los “cuerpos afroamericanos/argentinos”, a nivel de la recepción local, el público podría haberse identificado, pero también, el carácter irresistible de la obra de Dunham estaba más probablemente enmarcado por la alteridad que ella y sus bailarines, y sus movimientos, representaban para la Argentina (Fortuna, 2008). Por estas razones complejas, considero que la presentación de Dunham tuvo gran éxito.

De acuerdo a los documentos que recolecté de la prensa local, la compañía de Dunham actuó continuamente durante dos meses. En ese tiempo, se presentaron diariamente —excepto por los lunes— y duplicaron las funciones los fines de semana y las últimas semanas. En total realizaron 99 funciones con precios que variaron de entre los \$7⁵⁰ hasta los \$35. Si bien se publicitaba como “precios populares” los periódicos muestran que los mismos variaban de semana a semana y fueron aumentando con el paso del tiempo hasta llegar a un valor de \$35 en las últimas funciones, cuando en la misma época asistir al cine costaba aproximadamente \$2, y por lo que pude ver en la cartelera de espectáculos de los diarios, otros espectáculos presentados en el mismo momento costaban aproximadamente \$10. Esto demuestra por un lado, lo masivo de la propuesta de Dunham, y por el otro afirmaría lo que exponen Torre y Pastoriza respecto a la democratización del bienestar durante el primer peronismo: “La reducción en el costo de los gastos básicos de la canasta de consumo popular permitió disponer de más ingresos para otros gastos. (...) El presupuesto de las familias incluyó, igualmente, más

fondos para los gastos en recreación, como lo puso de manifiesto el incremento de los asistentes a las salas de cine y a los espectáculos deportivos” (2002: 12).

Específicamente respecto a *Tango*, sólo hay unas pocas menciones en los periódicos, y todas se refieren a la pieza como una estilización de una danza popular local. Además, remarcan constantemente el carácter pintoresco que atraía al público. Por ejemplo, dice el diario *La Prensa* el día posterior al estreno: “(...) una magnífica estilización del tango argentino, sobre motivos del compositor Osvaldo Pugliese que gustaron [junto a una danza del altiplano] singularmente y motivaron el elogio de la concurrencia por su originalidad y acabada inspiración” (1954: 6).

Del mismo modo, *El Laborista* escribió acerca de todo el espectáculo —no específicamente sobre *Tango*—:

La ovación que, tanto al presentarse en escena como al finalizar el espectáculo inaugural del Casino, le tributó la sala colmada, certificó una vez más cuanto se estima y se valora en estas playas el arte magnífico de la ilustre artista de color. (...) Captado a la perfección el matiz de la raza, lo expone Katherine Dunham en su forma más antigua, es decir, en la danza, y —he aquí su gran mérito—, estableciendo el más prodigioso equilibrio, sin que la forma ahogue la esencia, sin que el color oculte —por tonalidades exóticas que ostente— la raíz humana o el contenido vital de lo que quiere expresar (1954: 7).

Estas palabras evidencian, entre otras cuestiones, el lugar romántico que ocupaba la danza popular, entendiendo a las raíces folklóricas como un pasado idílico o como algo pintoresco. También muestra que el aspecto racial de la compañía atraía al público. Y aunque Dunham quería ejecutar los más “auténticos pasos” de tango (Dunham, “Production notes of *Tango*”), la audiencia local lo vio como una estilización. *Tango* era la lectura de Dunham de lo que ella creía que era el tango, y a su vez era su re-lectura del peronismo —en relación a su primera impresión—.

No obstante, aunque las críticas periodísticas presentaban a *Tango* como una estilización, y las reseñas son numéricamente menos que las publicadas en las primeras actuaciones de Dunham en 1950, hay una cobertura completa de la visita de Dunham en la revista *Ballet Ideario de la Danza*, que afirma que ella no estilizaba danzas folklóricas. El segundo número de esta revista especializada en danza fue dedicado a

Dunham como la artista principal, demostrando que la práctica de la danza local estaba interesada en esta artista. La tapa es una fotografía de la presentación de Dunham, y en el interior de la revista hay catorce páginas a color sobre la coreógrafa, con fotografías —de Alejandro Castro—, dibujos —de John Pratt y Victorina Durán—, y varios escritos —uno de Dunham misma, otro de Juan Silbert, otro de Enrique Buenaventura, y uno más de la asistente Giovannella Zannoni—. El artículo titulado “Técnica y temática en Katherine Dunham”, escrito por Enrique Buenaventura, realiza una crónica detallada de un día en la compañía de Dunham. Afirma que la coreógrafa no estiliza las danzas populares, sino que pretende hacer un arte popular y “culto”, un arte local y universal, al mismo tiempo. Buenaventura dice que la llamada “estilización” es, en general, una danza folklórica con algunos movimientos de ballet, unas cuantas “contorsiones” de la danza moderna y un poco de calidad melodramática (1955a: 30). Asevera que lo que Dunham hace es “elevar” una danza regional a la universalidad, “refinar” el material folklórico y hacer un pasaje fluido del folklore al ballet y a la danza moderna (1955a: 30). Sin embargo, Buenaventura no mencionó la obra *Tango*.

No hay evidencia de que el público haya percibido el mensaje de protesta de *Tango*. Al contrario, debido a la utilización de un elemento de las culturas populares, dándole un carácter nacional a la representación, a través de la utilización del tango y de la danza del altiplano, el resultado fue una mayor aceptación y simpatía por parte del público. Se sintieron identificados antes que criticados, teniendo en cuenta que la exaltación de lo folklórico y popular era una práctica establecida en la época e incluso promovida por las políticas culturales del primer peronismo. Además, como expuse previamente, las imágenes de *Tango* muestran que el vestuario de los varones pudo haber reafirmado la identificación del público. Por lo tanto, mi investigación evidencia que *Tango* no operó como una obra de protesta contra el gobierno de Perón, como quería Dunham, sino que, por el contrario, la utilización coreográfica de un lenguaje popular operó en paralelo a la concepción de cultura estatal.

El siguiente párrafo del diario *Crítica*, insinúa esta perspectiva. Aunque es un texto de su primera visita en 1950, propone a los lectores/espectadores un modo de entender el arte de Dunham en relación a las políticas estatales de la época. Bajo el título “Hay que Saber Quién es Quién”, el diario describe tres personalidades: George Marshall, autor del Plan Marshall, Katherine Dunham, y el cineasta italiano Vittorio de Sica. La escritura es sensacionalista, melodramática y didáctica. Describe la carrera de

Dunham dándole especial importancia a su revalorización de las danzas populares y relaciona esta característica con su apoyo a la Fundación Eva Perón.

Ahora, entre nosotros, compenetrada del sentido también popular de la Fundación, se dispone a dedicar una velada de su arte en beneficio de la Ayuda Social. Su arte es una mezcla feliz de tres ingredientes: el gran espectáculo, la danza aplicada y el amor a las esencias populares. En lo último está comprendido este rasgo benéfico, que se concretará el 2 de octubre (1950c: 8).

En el mismo sentido, el artículo escrito por Juan Silbert y publicado en *Ballet Ideario de la danza* (1955a), hace una defensa del arte de Dunham enfatizando su carácter popular:

El teatro y la danza son las más bastardas de las artes: su origen y significado son eminentemente populares, pues siempre existe un público, un espectador, causa y razón de la creación. Esta noción primera ha sido frecuentemente olvidada y un falso intelectualismo se ha enseñoreado de la escena intentando crear almidonados espectáculos de *élite*. Por eso la frescura y lo popular de Katherine Dunham significan una liberación y un retorno (23).

En conclusión, *Tango* de Katherine Dunham es de acuerdo a la propia coreógrafa, una obra de protesta contra el gobierno de Perón. Existen algunas hipótesis sobre qué es lo que específicamente está rechazando, pero no hay pruebas concluyentes o argumentos convincentes de que la obra logró el carácter de protesta a los ojos de los espectadores. Mi investigación muestra que este mensaje no fue recibido como se pretendía. La compañía tuvo un gran éxito en la prensa y en el público, impulsado por el carácter exótico de la actuación, y por la exaltación de las culturas populares y folklóricas. Por lo tanto, debido a la importancia dada por Dunham y sus danzas a las culturas populares, *Tango* operó en paralelo con las políticas culturales promovidas por el gobierno de Perón en lugar de funcionar como una protesta contra este. Aunque el contenido de la danza se supone que era de protesta, la forma de esta dio una impresión contraria a la audiencia local. Predominó el aspecto coreográfico, una estilización de una danza popular, y actuó como una afirmación de los valores defendidos por el primer

peronismo, tales como el nacionalismo, la tradición y el privilegio de la cultura local popular.

3.2.2 *Tango* (1955) de Sebastián Lombardo

Entre 1953 y 1955, el músico Sebastián Lombardo era Director del Teatro Argentino de La Plata (gestión analizada en el capítulo anterior). En aquel contexto, donde ya resulta destacable que un compositor de música popular fuese director de un teatro lírico, aunque, tal como expuse en el Capítulo 2 puede deberse al marco del Segundo Plan Quinquenal, aparece otro elemento que requiere atención: el estreno de un ballet de su autoría, titulado *Tango*.

Quisiera destacar esta pieza, por fusionar los lenguajes populares y de la “alta cultura”. En este caso, a diferencia de los ballets nacionalistas o aquellas obras que retoman el folklore y sus tópicos para crear una cultura nacional, Lombardo elige tomar la cultura citadina, el tango, por lo tanto, estaría apelando a un tópico vigente en la época —no ya a leyendas aborígenes o criollos utópicos del pasado—, y perteneciente a la cultura de masas. Cabe recordar que el propio Lombardo pertenecía a ambas prácticas, tocaba en orquestas de tangoailable y dirigía la orquesta sinfónica del Argentino.

Además, quisiera destacar este ballet ya que la historiografía de la danza escénica argentina señala la obra *Esta Ciudad de Buenos Aires* de Ana Itelman, estrenada el 9 de noviembre de 1955, como el intento pionero de integrar el tango al lenguaje coreográfico académico, utilizando música de Astor Piazzolla; sin embargo, el ballet *Tango* de Lombardo es anterior a esta pieza. La obra de Itelman cobró mayor relevancia años después, en 1968, con su reposición en el Teatro Municipal General San Martín, siendo en esta oportunidad donde se utilizó la música de Piazzolla y no en la versión del ‘55 donde la música pertenece a Heitor Villa-Lobos, Bach, Satie, Prokoffief y Negros Yorubas (Szuchmacher, 2002), y tal como expone Estela Maris, quien bailó en esta pieza y ayudó a montarla, “(...) la obra tenía un lenguaje de danza moderna y sólo un número que mucho tiempo después bailó Oscar Araiz se sostenía como un aire de tango, muy compadrito” (Falcoff, 2008: 249).

Por lo tanto, *Tango* constituiría la primera obra de danza con coreógrafos, bailarines y músicos argentinos, en la que se fusionan los lenguajes artísticos pertenecientes a la denominada “alta cultura” y a las culturas populares. Realizo

entonces, en este apartado, no sólo una puesta en valor de la pieza, sino que durante mi investigación he podido recoger las partituras —o lo que queda de ellas—, en un esfuerzo de conservación de patrimonio artístico.

Según el registro de la pieza en S.A.D.A.I.C. (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), *Tango* fue escrita en 1950. Las partituras originales guardadas en la Banda Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires —donde Lombardo finalizó su carrera—, están datadas en 1951. No obstante, el ballet se estrenó el viernes 15 de julio de 1955⁸⁷ a las 21:15hs, el director de orquesta fue Mariano Drago, la coreografía de Roberto Giachero, la escenografía de Alberto Otegui y el vestuario de Darian Renard (Imagen 55). Los protagonistas fueron Carmen Panader —como “Una mujer”—, Adair Garcez —“Un hombre”—, Tito Barbón —“Un joven”— y Margaret Grahm —“Su prometida”—, junto al cuerpo de baile como “Amigos de la mujer” y “Parejas de baile” (Imagen 56)⁸⁸.



Imagen 55. Retratos del coreógrafo, vestuarista, y director de orquesta de *Tango* (Programa de mano).

⁸⁷ Función compartida con los ballets *Concierto de Chopin*, y *La Boutique Fantasque*. La siguiente función, idéntica a esta, fue el domingo 17 de julio a las 17:30hs. Luego siguieron las funciones del domingo 31 de julio a las 18hs (*Pas de quatre*, *El cisne negro*, *Tango* y *La Boutique Fantasque*), y del sábado 6 de agosto a las 21:30hs (*Pas de quatre*, *Don Quijote*, *Tango* y *Estancia*).

⁸⁸ Los periódicos anticipaban el protagonismo de Panader y Micha Dimitrievich, aunque luego del estreno él no es nombrado, por lo tanto supongo que se modificó el reparto a último momento.



Imagen 56. Retratos de los protagonistas de *Tango* (Programa de mano).

La obra está subtitulada como “boceto coreográfico en un acto”, tal como lo define el programa de mano. Narra sintéticamente un triángulo amoroso:

Su argumento, mero pretexto para una sucesión de escenas y danzas, gira en torno a una pareja de enamorados, separados por la incomprensión de clases sociales opuestas.

Al iniciarse el ballet, vemos ubicados a la izquierda a un Joven de familia acomodada, con su Prometida; a la derecha una Mujer del arrabal con su Compañero. Entre el Joven y la Mujer existe un correspondido amor, que es desaprobado por la familia de aquél.

La acción se traslada luego a un baile donde se dieron cita los amantes, pero la aparición inesperada del Compañero de la Mujer, suscita una disputa entre los presentes, comprendiendo los enamorados lo imposible de su pasión. La escena final nos muestra al Joven y su Prometida, ya casados, y a la Mujer y su Hombre en un reencuentro que los unirá para siempre (Programa).

En primer lugar, quisiera destacar el género de la pieza. Si bien está registrada en SADAIC como “ballet”, el detalle del programa aclara que es un “boceto coreográfico”. El boceto, como algo no acabado, como un estudio o ensayo, un borrador, un esquema o proyecto que contiene solo los rasgos principales de una obra artística. Este estudio coreográfico puede referir a la idea de mixtura de lenguajes: ¿cómo fusionar el lenguaje del tango con el del ballet? ¿Cómo serían estos movimientos? ¿Cuál sería el esquema de esta coreografía? Este se desarrolla además en un acto con tres escenas, lo que implica síntesis argumental. No tiene una estructura al

estilo académico tradicional como pueden ser los ballets neoclásicos-románticos de dos actos, o los ballets académicos de Petipa de hasta cuatro actos, por ejemplo, en el caso de *El Lago de los Cisnes*. Los ballets en un acto están relacionados con el ballet moderno, de los Ballets Russes en adelante, por ejemplo, *Las Sílfiges* o *El Espectro de la Rosa* de Fokine, *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky, y *Le Train Bleu* de Nijinska. Por lo tanto, la pieza se propone como un ensayo que delinea a grandes rasgos aquello que puede comenzar a desarrollarse, y lo hace desde una concepción moderna de la escena, dejando en segundo plano el argumento y centrándose en aquel boceto coreográfico en un gesto modernista. Por desgracia, no he encontrado imágenes o filmaciones que detallen la coreografía o aspectos de ésta. El único relato de la prensa escrita que opina sobre la coreografía es el siguiente, publicado en el diario *El Día*:

El coreógrafo Roberto Giachero (...) ideó para “Tango” un cuadro de calidad indudable que, aunque desdibujado en los simbolismos de un clima de facón y “malevaje”, y desprovisto en este sentido del vigor necesario, no deja de construir una muestra interesante y movida. Los méritos de la interpretación, en la esfera de los solistas, se definen con los dos términos de un nombre conocido: Carmen Panader. La joven bailarina sorprendió, en la emergencia, con un pintoresco y adecuado temperamento “arrabalero”, que imprimió al espectáculo la nota más típica. Margaret Graham, en un papel diferente, mostróse correcta y dulcemente femenina, en tanto que Tito Barbón destacó sus aptitudes de bailarín, pero estuvo fuera de carácter, y Adair Garcez puso empeño en su cometido. La escenografía del profesor Alberto Otegui, de espectacular y efectista modernismo, insinúa un contraste simbólico. El vestuario, de extraña estilización, se debe a Darian Renard (1955b).

A partir de esta descripción, es posible suponer, que si bien, como la noticia misma lo expone, hay cierto pintoresquismo en la danza —no así en la música como se verá más adelante—, quizás éste no haya sido tan marcado como en las anteriores obras llamadas “nacionalistas”, o por lo menos, no supondría una evasión romántica hacia el pasado, sino que se trata de algo contrastable con la realidad, ya que evoca una cultura actual que el público conoce, y sin pretensiones, aparentemente, de narrar una gran historia, sino buscando mostrar algo más bien del contexto, del aire que evoca. Esta cercanía le permite al periodista poder contrastar con la realidad, y si la danza se

“alejaba” de la mimesis de esta realidad, el periodista reclama el “vigor necesario”, por ejemplo. El artículo periodístico critica el no reconocer una “nota más típica” quizás debido a la costumbre de cierto mimetismo pintoresco de los ballets nacionalistas, y tal vez también, por el contexto de época, adhiriendo a la planificación cultural que defendía y valoraba los intentos tradicionalistas de crear una identidad nacional. En este sentido, es destacable que la danza puesta en escena haya estado centrada en los “simbolismos”, y en dar un clima antes que narrar una historia —aunque esto sea criticado por la prensa—, ya que podría haber denotado una mirada moderna sobre el ballet, antes que una representación mimética realista o naturalista.

Por otra parte, llama la atención la escenografía descrita como un “espectacular y efectista modernismo” que insinúa un “contraste simbólico”, y el vestuario definido como de “extraña estilización”. Puede que aquello que el periodista considera “extraño”, incluso quizás de fea o indebida estilización, haya sido un boceto, un ensayo de verdadera fusión —al estilo que señala Franze respecto al folklore— de dos lenguajes artísticos. Tal como expresa el programa de mano: “La realización coreográfica de ‘TANGO’ no es una simple estilización de nuestra popular danza, sino que a través de un esquema dramático, se ha creado musical y coreográficamente un ‘ballet’ de jerarquía”. La escenografía, tal como está descrita en la crítica, también trae a la memoria los vanguardistas diseños de los Ballets Russes, a los cuales el público local ya estaba acostumbrado y con los que los distintos artistas escénicos habían tenido contacto desde principios de siglo. Nuevamente, al no contar con imágenes que me permitan contrastar las descripciones con la realidad, no puedo aseverar que haya sido así como mi reconstrucción teórica lo sugiere.

En cuanto a la música de la pieza, exponen los diarios:

La música de “Tango”, el breve número de “ballet” estrenado en el Argentino, contiene y comunica un típico mensaje del alma popular porteña. Esa partitura, perteneciente al maestro Sebastián Lombardo, se fundamenta en la esencia misma de nuestra canción ciudadana, esencia que, en lo que tiene de entraña viva de una tradición tan particular como imperecedera, proyecta hacia un plano más amplio, no para diluir su significado intrínseco, sino, por el contrario, para conferirle los atributos de una fuente más extensa de inspiración. Colocado dentro de tales propósitos, el autor ha creado una pieza en la que, a través de una melodía original, hace, por así decirlo, el

compendio de la arraigada emoción popular del tango argentino (*El Día*, 1955b).

La obra de referencia [*Tango*], según nos lo ha manifestado el propio autor, está muy lejos de constituir una estilización, conforme a las ideas corrientes, de nuestra música ciudadana, entrañando, en cambio, un concepto nuevo en lo que se refiere al traslado del tango a un plano sinfónico, sin que, en la metamorfosis, aquél, pierda nada de su esencia popular. (...) las melodías de “Tango” son originales, y no entrañan la evocación, más o menos disimuladas, de creaciones típicas tradicionales. Sebastián Lombardo, por lo demás, encomendó la transcripción orquestal de la pieza al maestro Mariano Drago (...) (*El Día*, 1955c).

La composición musical de Lombardo, y su orquestación por parte de Drago, parecen, en base a las descripciones de la crítica, no buscar la autenticidad —como sucedía con el folklore—. Más bien, Lombardo quiere plasmar la “esencia”, la “emoción” de esa música y danza popular porteña. Lo cual alejaría a la obra del naturalismo y del tradicionalismo.

La partitura registrada en SADAIC es una reducción al piano, con muchos señalamientos para el propio compositor antes que para ser tocada por otro. Además no sé si está completa, ya que, según me informaron en SADAIC, en la época no era necesario registrar toda la obra, sino que con unos compases bastaban. Por su parte, los documentos conservados por la Banda de la Policía, son *particelles*, es decir, partituras en las que solamente aparece escrito lo que debe interpretar un único intérprete o un grupo de intérpretes que tocan exactamente lo mismo —a diferencia de la partitura general en la que aparecen escritos simultáneamente todos los sonidos que se han de interpretar—. Los instrumentos que figuran allí son el piano, diferentes clarinetes, cornos, fagots, fliscornos, oboe, saxos, trombón, trompetas, flautas, batería, bombo y platillo, contrabajo, pandereta, tam tam y campanas, y timbales. Llama la atención la gran cantidad de vientos utilizados, lo cual impulsa sospechas de que quizás no están todas las *particelles*. En consecuencia, no cuento con la partitura que me permita ver la totalidad de la pieza o incluso anotaciones respecto a la danza, por ejemplo.

Sin embargo, gracias a la ayuda del músico Santiago Torricelli, he podido escuchar la reconstrucción del inicio de la obra. Su composición dista mucho del tango

canción de la época, y tal como exponen las críticas, refleja más bien un “aire” de tango antes que el ritmo clásico del 2x4ailable.

Por otra parte, se encuentra el argumento de la obra. Este es breve y escueto, un “mero pretexto para una sucesión de escenas y danzas” tal como describe el programa de mano. No tiene personajes desarrollados psicológicamente, ni una definición clara de tiempo y espacio.

La historia amorosa interclasista fallida sigue el modelo del tango canción. Al igual que el “melodrama genuino” (Gubern, 1983), propone que “(...) el mundo está bien como está (o que no hay más remedio que aceptarlo tal como es) y la irrefutable aspiración a la salvación individual, que en el melodrama suele articularse a través de los amores interclasistas, acaba siempre en un fracaso (...)” (259). Así como plantea Karush (2013), en el melodrama popular y especialmente en la lírica tanguera, el ascenso social individual, por lo general dado a través de las relaciones interclasistas, equivalía a la falta de autenticidad ya que se pretendía ser algo que no se era. En este sentido expresa que el tango concebía al conflicto de clase como una competencia por las mujeres. Sin embargo, las canciones de tango, así como otros textos melodramáticos, eran ideológicamente multivalentes. “Expresaban una resignación cínica y amarga, pero, a la vez, aceptaban como hecho reconocido la superioridad moral y autenticidad nacional de los pobres (...) [y] alentaban a los oyentes a identificarse a sí mismos en oposición a los ricos” (Karush, 2013: 138). Este antielitismo del melodrama argentino, va a constituir lo fundamental de éste, pesando por sobre cualquier lección moral. En este sentido, propone Karush, se encuentra el potencial contrahegemónico y subversivo del mismo, y es esto lo que rescató el primer peronismo: la idea del pobre como ejemplo y maestro del rico.

La narración melodramática de *Tango* difiere del contexto del primer peronismo, en el que muchos filmes, por ejemplo, apelaban a romper con esta lógica del “melodrama genuino” para sugerir el ascenso social, la conciliación de clases, y comenzar a incluir la posibilidad de una sociedad diferente (Kriger, 2009). Lombardo elige mantener la estructura melodramática de las letras de tango, en las que el determinismo social se hacía evidente. Si bien en los inicios del tango hay un “linaje social heterogéneo”, y los “niños bien” —jóvenes de la clase alta y la *high life* que bailaban el tango, eran aficionados al boxeo, concurrían a los prostíbulos, y legitimaron el tango en París— y las “milonguitas” —mujeres jóvenes de clases populares que aspiran al ascenso social a través de emparejarse con un hombre rico— van a

representar la movilidad social que permitía el tango; el tango canción, en un dispositivo moral elocuente donde la familia y el trabajo quedaban afirmados como parte esencial de su poética, el deseo de ascenso social era sancionado como “nocivo” y “pernicioso” (Varela, 2016). Quizás Lombardo mantiene esta estructura como modo de anclar la obra al ambiente de tango más característico y conocido, trabajando con lo estereotipado en la narración que permite descansar la atención del espectador y concentrarse en las formas —musicales o coreográficas—.

No obstante, a pesar de esta descripción melodramática de cierta narración argumental de la obra, cabe destacar que las escenas están apenas esbozadas, bocetadas. No hay detalles argumentales que limiten a la danza. Se trata más bien de crear un clima, un aire de tango, de arrabal. Además, cabe señalar que no existen personajes en la obra, sino que son roles: una mujer, un hombre, un joven, su prometida. No hay un desarrollo de la psicología o la historia de los personajes, éstos ni siquiera tienen nombres propios, sino que son bosquejos de seres que atraviesan la escena. A diferencia de los ballets románticos por ejemplo, o de los ballets nacionalistas que analicé anteriormente, aquí hay una sustracción de aquello particular que definiría a un personaje, quedando el esqueleto, el boceto de éste, en un gesto nuevamente modernista. Obsérvese a modo de ejemplo, los personajes de *El Espectro de la Rosa* —la joven y el espectro de la rosa— o de *Les Noces* de Nijinska —la novia, su madre y sus amigas, y el novio, su padre y sus amigos, y el cura—, en oposición a los de *La Sílfiide* —La sílfiide, James Reuben, Anne Reuben, Effie, Gurn, La vieja Madge, etc.—.

En conclusión, es preciso volver a subrayar la importancia de esta obra, ya que sería el primer ballet que fusionaría los lenguajes de la danza y la música, populares y de la cultura de élite. En el marco de un teatro lírico perteneciente a la clase alta pero que fue democratizado gradualmente desde 1946, a partir de las políticas culturales de un gobierno que promulgaba la democratización de la cultura, y que en el ‘55 contaba con el marco institucional —el Segundo Plan Quinquenal— para colocar al mando de un teatro lírico a un músico que así como era director de orquesta, componía tangos y contaba con una carrera en la música popular. Destaco que la estructura narrativa del ballet *Tango* mantiene el determinismo social del melodrama genuino, característico de las letras de tango, a pesar de que el contexto político y social, valiéndose del melodrama, promovía la conciliación de clases —elemento subversivo ya presente en la estructura clásica melodramática—. Sin embargo, su estructura de “boceto coreográfico” a nivel de la danza, la escenografía, el vestuario, la música, e incluso la

narración reducida al mínimo de acción, le otorga un carácter moderno a la pieza. Lo que la diferencia del modo representacional de los ballets nacionalistas y su modo de “rescatar” y “enaltecer” las culturas tradicionales populares. Por último, quiero, a través de este trabajo, poner en valor el ballet *Tango*, ya que considero, por todo lo anteriormente expuesto, que es un ejemplo significativo, dentro de la práctica de la danza, de un intento de creación contrahegemónica.

Recapitulando, a lo largo del presente Capítulo 3, he expuesto distintos aspectos de la tradición selectiva llevada a cabo por la planificación cultural del primer peronismo, y sus diferentes representaciones tanto en la danza oficial como en la no-oficial, analizando las concepciones de nación, raza, soberanía, hispanidad, y tradición que esta conllevaba.

En una primera instancia, desarrollé los llamados “ballets nacionalistas”, los cuales tematizan principalmente acerca del folklore criollo y la temática indígena. Asimismo, presentan el debate en torno a la “hispanidad”. A fin de ejemplificar estos tópicos, expuse el curso de las galas oficiales del Teatro Colón realizadas en conmemoración de efemérides y fechas patrias, particularmente del 12 de octubre; reconstruí la puesta en escena de *Estancia* (1952) de Alberto Ginastera y Michel Borowski; y analicé ciertos aspectos de la maestra y coreógrafa Angelita Vélez, encargada de la “dirección folklórica” del Colón creada por esta gestión, así como de su obra *Vidala*.

En una segunda instancia, abordé la temática de las disputas entre lo “culto” y lo “popular” en torno al tango. En este punto reconstruí críticamente dos piezas: *Tango* (1954) de Katherine Dunham, la cual se proponía como una obra de protesta contra Perón; y el ballet *Tango* (1955) de Sebastián Lombardo y Roberto Giachero, la cual se distingue por su capacidad contrahegemónica.

Capítulo 4

Imaginario de la danza en las representaciones cinematográficas

Durante las décadas de 1940 y 1950 encuentro un corpus —relativamente numeroso en relación a la historia del cine argentino— de películas en las que la danza escénica, clásica y moderna —aunque también danza española—, toman protagonismo. Entre 1946 y 1955 puedo mencionar los siguientes títulos⁸⁹: *Donde mueren las palabras* (1946) de Hugo Fregonese y coreografía de Margarita Wallmann, *El pecado de Julia* (1946) de Mario Soffici y coreografía de Ángeles Ruanova, *Mujeres que bailan* (1949) de Manuel Romero y coreografía de Víctor Ferrari, *Marihuana* (1950) de León Klimovsky, *Apollon Musagète* (1951) de Irena Dodal, *Los ojos llenos de amor* (1954) de Carlos Schlieper y coreografía de Sinibaldo Cofone, *Romeo y Julita* (1954) dirigida por Enrique Carreras y coreografía de Enrique Lommi y Esmeralda Agoglia, *Pájaros de cristal* (1955) de Ernesto Arancibia y coreografía de Vassilli Lambrinos, *Requiebro* (1955) de Schlieper, y *Canario Rojo* (1955) de Julio Porter y coreografía de Otto Werberg.

Esta modalidad de representar a la danza en el cine, comenzó a fines de la década de 1930 y principios de los '40: *Callejón sin salida* (1938) de Elías Alippi, *Yo quiero ser bataclana* (1941) y *Ven... mi corazón te llama* (1942) de Romero, las tres con coreografía de Mercedes Quintana, *Embrujo* (1941) de Enrique Susini, *La casta Susana* (1944) de Benito Perojo y coreografía de Wallmann; y continuó incluso unos años más tarde, con filmes como *Los tallos amargos* (1956) y *Una Viuda Difícil* (1957) de Fernando Ayala y coreografía de Lambrinos, *Luces de candilejas* (1956) de Carreras y coreografía de Lommi, *Enigma de mujer* (1956) de Enrique Cahen Salaberry y coreografía de Lambrinos, e incluso las posteriores *La patota* (1960) de Daniel Tinayre, y *Reencuentro con la gloria* (1962) de Iván Grondona. Mientras que, luego, hasta la actualidad, encuentro otros seis largometrajes de ficción que incluyen a la danza escénica de manera significativa —exceptúo los documentales y cortos experimentales ya que no se corresponden con el corpus anteriormente citado—: *El exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas, *Canción desesperada* (1996) de Jorge Coscia, *Aniceto*⁹⁰

⁸⁹ Probablemente estas listas no sean exhaustivas ya que resulta dificultoso rastrear estas películas y sus repartos.

⁹⁰ Ya me he ocupado de este filme en el artículo “Reflexiones acerca de la representación de la danza en el cine (en Argentina)”, publicado en *VI Jornadas de Investigación 2012. Más allá (o más acá) de la*

(2008) de Leonardo Favio, *Los posibles* (2013) con la co-dirección de Santiago Mitre y Juan Onofri Barbato, *Topos* (2012) de Emiliano Romero, y *El loro y el cisne* (2013) de Alejo Mogyllansky.

No considero que esta “explosión” de la danza en el cine durante los ’40 y ’50 sea azarosa sino que resulta una muestra del clima cultural de la época y de las políticas culturales implementadas por el primer peronismo. Tal como lo expone Kriger (2009), ya a comienzos de 1945 se produjeron grandes cambios en las políticas cinematográficas. Cambios en la exhibición y la comercialización de los filmes que regulaba la circulación de las películas nacionales y extranjeras. Además de abrirse una línea de créditos para financiar la producción local. Asimismo, destaca esta investigadora, lo programático del apoyo al cine debido a su masividad. El peronismo intervino en el cine como lo hizo en todas las industrias pero se podría decir que tenía un particular interés por los medios de comunicación en general y veía en el cine una necesidad de regularlo y apoyarlo como un arte que podía tener mayor “accesibilidad al público común y resultaba el mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal —no relegada a los límites del Estado— del patrimonio histórico nacional” (Kriger, 2009: 44). De este modo, el cine funcionaría como un instrumento de la democratización de la cultura. Y es posible pensar que a través de los mencionados filmes, el ballet, como el representante de la danza más relacionado con el “arte culto” o la “alta cultura”, se volvía accesible para el público masivo.

En este sentido, expone el Segundo Plan Quinquenal en el apartado “Cultura artística” de los Objetivos especiales:

La cultura artística será desarrollada mediante:

c) reglamentación adecuada de los distintos medios de difusión en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística: cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, etc. a fin de que tales medios, que contribuyen a la formación de la conciencia artística nacional, permitan elevar la cultura social (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953).

No obstante, al analizar las diferentes películas observo que en las

representaciones, la danza ocupa un lugar mágico-romántico y a la vez “peligroso”. Dicha concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando “lo nocivo” del mundo del arte, como se verá en algunos de los filmes. Por lo tanto, si bien la danza es un lugar atractivo, el público podría verse distanciado ante su inminente peligro, y así este arte continuaría perpetuando su lugar como un mundo inaccesible al que realmente sólo unos pocos acceden —los demás sólo pueden (ad)mirarlo— a esa cultura distinguida. Esto se ejecuta en los diferentes filmes a través de distintas estrategias.

En términos generales, me interesa analizar la representación de la danza en filmes de la época, asumiendo que ésta refleja cierta práctica de lectura del momento. Existe un imaginario —diferente en cada época y en cada clase social— de lo que la práctica de la danza es. Este imaginario estaría puesto en juego en las representaciones, sea reafirmando o incluso parodiándolo —como es el caso de Catita en *Mujeres que bailan*—.

Según Baczko (1991), las sociedades crean constantemente representaciones de la realidad social —y no solo reflejos de ésta—. Éstas son inventadas con materiales tomados del caudal simbólico y tienen una realidad específica que reside en su propia existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos. Los “imaginarios sociales” constituyen estas “representaciones colectivas, ideas imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella” (8). A través de los imaginarios sociales, “una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores (...) Así, es producida una representación totalizante de la sociedad como un ‘orden’, según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser” (Baczko, 1991: 28). De este modo, el imaginario social también es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva.

En este sentido, cabe destacar que casi todos los fragmentos u obras danzadas en las películas que analizo, pertenecen a los Ballets Russes, reafirmando esta fuerte tradición balletística en nuestro país. *Las Sylfides*⁹¹ de Fokine va a ser la pieza más

⁹¹ Ballet breve en un acto, considerado el primer ballet sin trama. Inspirado en el acto blanco de *La Sylphide*, este ballet rescata el aspecto fantasmagórico de aquél. No cuenta con referencias argumentales, transformando la danza en objeto de una experiencia estética. La coreografía consiste en varias sílfides bailando con el “poeta” o el “joven” en un bosque iluminado por el claro de luna. Existieron cuatro versiones “oficiales” creadas o revisadas por Fokine. La primera fue la de 1907, titulada *Chopiniana*, la

nombrada y representada, configurando un verdadero ícono del momento. E incluso, en *Mujeres que bailan*, se puede observar una versión —cabe decir, extraña— de la emblemática pieza de Nijinsky, *La siesta de un fauno* (Imagen 57). La extrañeza de dicha versión, al igual que el caso de *Las Sílfiges* bailada en esta película, puede deberse a que Ferrari tuviese que adaptar las coreografías por un lado al protagonista de Fanny Navarro, quien si bien tenía cierta formación en danza (dada por su paso por el Conservatorio), no contaba con el entrenamiento y técnica necesarios, tal como puede verse en el filme y particularmente en los trabajos de *partenaire*; y por el otro lado, probablemente tuviese que adaptar el contenido sexual de la pieza de Nijinsky al contexto de una comedia familiar.



segunda fue una en 1908, también estrenada en San Petersburgo; la tercera fue la estrenada en 1909, titulada *Las Sílfiges*, en el Théâtre du Châtelet de París, para los Ballets Russes; y la cuarta fue una versión estrenada en 1940, en la primera temporada del American Ballet Theater, en New York.



Imagen 57. *La Siesta de un fauno* en dos fotogramas extraídos de *Mujeres que bailan* (Romero, 1949).

Los Ballets Russes y el ballet en general no sólo estaban presentes en las representaciones cinematográficas. El imaginario hegemónico de esta práctica artística puede verse en las publicidades de la época en medios gráficos, las cuales recurrían a la utilización del ballet como modo de apelar al público, llamar su atención, para vender el producto, pero a la vez darle un signo de “distinción” o de estatus. Muchos objetos de consumo de la época se promocionaban con imágenes de ballet. Estos objetos tenían que ver principalmente con bienes de consumo no primarios, sino culturales —radios, reproductores de discos, y televisores— (Imagen 58) o cosméticos —perfumes, medias finas, joyas—. Las publicidades son también un reflejo de cierto imaginario social. Además de evidenciar la creación técnica e ideológica de los publicitarios, las publicidades son una construcción cultural e históricamente determinada, que precisa relacionarse con las creencias y opiniones de los consumidores para así poder atraerlos y cumplir con su misión de vender (Milanesio, 2014).

Un célebre Ballet actúa en su living...

Véalo
con la maravillosa
magia
de un
**TELEVISOR
DIAMOND**
IMPORTADO DE EE.UU.

la Perfecta en Televisión

● Ojos y oídos "apresan" a los artistas, que están ahí... gracias a la increíble fidelidad del DIAMOND. Este supremo televisor -con las últimas conquistas electrónicas-, posee un circuito de sincronismo especial y una "reserva de potencia" propios que permiten su asombrosa nitidez de imagen y sonido, neutralizando la menor interferencia. Gúste al máximo el milagro de la televisión con el televisor más admirable que se ha creado: DIAMOND.

UNICOS DISTRIBUIDORES
Millet
Y CIA S R L. CAP. \$ 2.000.000
SANTA FE 2353 - T. E. 83-0051 - BUENOS AIRES

SERVICE
Millet TV
GARANTIZADO

MATINEES INFANTILES
POLO
ZARZUELAS
BOX
FUTBOL

Imagen 58. *La Razón*, jueves 16 de septiembre de 1954: 4.

En este sentido, quisiera destacar particularmente la venta de un producto creado y nombrado en relación al ballet: la loción "Ballet Russe" (Imagen 59). Promocionada con la silueta de una bailarina a contraluz, y cuya tapa, como puede observarse en la ilustración, tiene la forma de las cúpulas de las iglesias ortodoxas rusas. Aquí se puede

observar la promoción de un producto cosmético, es decir que no es un bien de primera necesidad. Muchas joyerías publicitaban por ejemplo en los programas de mano del Teatro Colón. Pero este caso llama la atención por su nombre, aludiendo directamente a la tradición balletística moderna que fundó nuestro ballet. Lo cual refleja que ésta se encontraba vigente en el imaginario de la época, como se verá también en el caso de las películas. Esto no llama la atención cuando se encuentra en un programa de mano del Colón, como es el caso de las medias finas —un producto no habitual en el uso diario de las clases populares— promocionadas con imágenes del *Pájaro de fuego* o *Las Sílides* (?) (Imagen 60), pero sí me parece destacable en una publicidad en un diario. Además, tal como aclara la misma, había cuatro tamaños de esta loción, con diferentes precios —de 2,60 hasta 17,50 pesos—, lo cual da indicios de que podía ser consumida por distintas clases sociales.



Imagen 59. *La Prensa*, 9 de octubre de 1949.



Imagen 60. Programas de mano del Teatro Colón de la temporada de 1953. Archivo personal.

Tal como se aprecia en estas representaciones y en las que analizaré a continuación, el imaginario hegemónico de la danza y particularmente del ballet, estaba relacionado con la tradición de los Ballets Russes. A continuación observaré cómo era este imaginario y sus representaciones.

4.1 Danza y cultura de masas

La cultura de masas que caracteriza el desarrollo cultural del capitalismo, es aquella producida por medios técnicos y pensada para un público considerable en cantidad (Zubieta, 2004). Tal como plantea Jesús Martín-Barbero (1987), aquí lo “popular” deja de estar en el pasado —como en los casos analizados en el anterior capítulo— sino que permite pensar “en positivo” lo que le sucede culturalmente a las masas. Así, se abren las posibilidades de, por un lado, pensar no solo aquello que producen las masas sino también lo que consumen, y por el otro, pensar lo popular ligado a la modernidad, al mestizaje, y a la complejidad de lo urbano.

En este contexto, se produce una mayor difusión y consumo de la práctica de la danza. Si bien la democratización de la cultura ya apuntaba a ello a través de las funciones populares, las funciones al aire libre o las giras por las provincias. El participar de un medio masivo como es el cine, permitiría un mayor alcance en cuanto a cantidad de público. Además, la danza en el cine modificaría las prácticas de lectura ya que participaría de un consumo cultural a nivel masivo y de reproductibilidad técnica.

Ahora bien, me pregunto: ¿qué significa esta apertura para la danza de la época y por qué podría decirse que es sólo parcial? ¿Constituía realmente un mayor acceso a la cultura, a la denominada “alta cultura”? ¿Coincide la representación del mundo del ballet en el filme con dichos objetivos? A lo largo del presente capítulo trataré de dar respuesta a estos interrogantes.

A continuación, desarrollo en primer lugar, la relación que se podría establecer entre la práctica de la danza y la cultura de masas, como un derivado de las culturas populares, con sus propias características. Luego, analizo las películas que destaco del corpus anteriormente citado: por la preponderancia de la danza, *Donde mueren las palabras*, *Pájaros de cristal* y *Mujeres que bailan* —en estas dos últimas la trama se desarrolla completamente en el mundo del ballet—; por la excepcionalidad de la forma dancística, destaco el filme *Marihuana* debido a la incorporación de danza moderna; y por la excepcionalidad de la forma cinematográfica, señalo *Apollon Musagète* como la primera experiencia local de lo que hoy se denomina como “video-danza”.

4.2 *Donde mueren las palabras* (1946) de Hugo Fregonese⁹²

Donde mueren las palabras se estrenó el 25 de abril de 1946, dirigida por Hugo Fregonese, producida por Artistas Argentinos Asociados y con guion de Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. Protagonizada por Enrique Muiño como Victorio/Lauzán. Este actor no sólo adhería al peronismo sino que, tal como lo expone Leonardi (2009b), su importancia reside en su posición ideológica en relación al actor nacional, la cual está presente en la revaloración de personajes populares así como en su participación en esta productora que se crea con la finalidad de resguardar la producción cinematográfica nacional.

⁹² Una versión preliminar de este apartado fue publicado bajo el título “Vestigios de romanticismo: el ballet en un filme argentino de la época del peronismo” en *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera*. Bs. As. Mayo 2012. Año 6. N° 11. <http://www.revistaafuera.com>

La película tiene características melodramáticas que permiten pensarla como una obra de carácter romanticista —con rasgos de la tradición humanista de la alta cultura y de las culturas populares—. Es en el período del romanticismo donde Roman Gubern en su libro *La imagen y la cultura de masas*, encuentra el origen del melodrama, género que según su opinión logra unir lo “culto” y lo “popular”. Este autor concibe al melodrama desde una crítica sociológica y extraartística como “(...) un documento transparente de los padecimientos del proletariado y de la pequeña burguesía expresados en clave de cotidianidad histórica y pasional. (...) Ahí radica la indiscutible veracidad y autenticidad del melodrama como ‘arte popular’, sin que el usual argumento de la ‘alienación de las masas’ resulte demasiado útil para negar el auténtico carácter trágico del género” (Gubern, 1983: 259-260).

El filme inicia en la ópera de títeres —interpretada por la compañía *I piccoli di Vittorio Podrecca*— donde trabaja el protagonista, Victorio, tocando el timbal. El personaje se presenta desganado en su trabajo, quedándose dormido en el momento de tocar y luego bajando el telón sobre la marioneta principal, la Señorita Ana, averiándola. Frente a esta situación el dueño de la compañía llamado Carlo Carletti —interpretado por Ítalo Bertini—, un inmigrante italiano que habla con marcado acento, despide a Victorio de la compañía pero le da trabajo como sereno nocturno del teatro. Este acepta ya que necesita el dinero para pagar el arreglo de la marioneta. Es aquí donde aparece Rogelio el escultor —interpretado por Héctor Méndez—. Este personaje, encargado de reparar y crear los rostros de los títeres, está obsesionado con esculpir el rostro de Victorio, pero él se niega ya que no quiere ser visto por las personas sino que quiere “ser olvidado y olvidar” ya que debe pagar la culpa de algo que él mismo denomina como un “crimen”.

Todo el filme se va a centrar en el pasado que atormenta al protagonista hasta que éste se devela. Tal como lo explica Ricardo Manetti en su texto *El melodrama, fuente de relatos* (2000) el pasado que vuelve es un tópico característico del melodrama, vinculado siempre a la culpa ya que constituye un lugar oscuro en la vida del personaje. Ahora bien, como se verá en el final del filme, cuando este pasado regresa y se instala en la vida cotidiana, irrumpiéndola, se origina la crisis ya que los personajes deben reflexionar sobre su propia historia, saliendo siempre transformados de esta lucha consciente con su pasado.

Prosiguiendo con el relato, en su nuevo trabajo como sereno descubre que el anterior empleado permitía que Darío —un chico pobre aficionado al piano,

interpretado por Darío Garzay— ensayara por las noches. Estas son escenas oscuras y con contraluces donde sólo habrá claridad sobre el rostro de Muíño en los frecuentes primeros planos, a menudo en un leve picado o con la mirada del actor orientada hacia arriba, cuando éste recuerda o añora su pasado. Los primeros planos son una característica de la puesta en escena visual del melodrama ya que permite la identificación con el protagonista en las escenas sentimentales, produciendo sensación de misterio e intimidad en la narración (Manetti, 2000). Asimismo cabe mencionar el fuerte protagonismo de un objeto: la escalera por la que hace entrada Darío. Objeto fetichizado en el que el iconismo representa una voz audiovisual (Manetti, 2000).

Al escuchar tocar al joven, Victorio se ofrece enseñarle, y así nace una relación paternal a través de encuentros en los que el “maestro” le enseñará no sólo la técnica sino la filosofía del arte. Al respecto cabe destacar una secuencia en particular en la que Victorio le explica a Darío que no basta con practicar técnicamente, y mientras se ven imágenes de una naturaleza idílica que se suceden mediante fundidos encadenados, así como imágenes que muestran sus actividades cotidianas de los domingos —indicativo de la consolidación de su relación—, le dice que debe escuchar

(...) los rumores y el silencio que Dios desparrama sobre el mundo. Miraremos el cielo para escuchar la música de las esferas. Escucharás el rumor que el viento arrastra desde lejos para mirarlo en las copas de los árboles. Oiremos juntos en las tardes calladas de los cementerios, el grave silencio de las ciudades de los muertos, porque la música también está compuesta de silencios. También nos arrodillaremos en las Iglesias estremecidos ante los esfuerzos sobrehumanos que hicieron algunos hombres para llegar hasta los oídos de Dios con plegarias desesperadas. Y al terminar cada domingo frente al pan y al vino de los pobres, aprenderás a escuchar las voces más humildes. ¡No te pierdas! ¡No las olvides nunca! ¡Hunde tus raíces en el pueblo! (Fregonese, 1946).

Este monólogo en *off*, casi una tesis sobre el arte, nos muestra dos cuestiones. Por un lado, explicita la fuerte impronta romanticista que imbuje al filme y a su concepción del arte. El irracionalismo romántico se encuentra ejemplificado en estas frases. La idea de que el arte surge de una fuerza originaria que se encuentra en la naturaleza eterna, una naturaleza idílica como fuerza creadora que permite la inspiración. La concepción del arte como una oración, con un sentido de religiosidad en

el que por medio de éste se da un acto de recogimiento compartido con la audiencia para elevarse colectivamente a otro estado de conciencia —tal como Nietzsche concibe lo dionisiaco—.

Por el otro lado, es posible observar lo que Kriger menciona como un cierto espíritu de la época que teñía muchos de los filmes. Si bien no había restricciones de tipo argumental o temático por parte de los organismos estatales, ni había obligación de incluir temáticas que se relacionaran con el gobierno, ni menciones explícitas a éste y sus líderes, existía cierto espíritu compartido en la época que se ve reflejado en las películas. En este caso observo la revalorización de las culturas populares y sus expresiones, así como la necesidad de que un artista completo nunca la olvide aunque se dedique a una expresión de la “alta cultura”, como en este caso la música clásica.

Sería, en consecuencia, un resumen de la política cultural del primer peronismo en el que se promovía por un lado el arte popular y tradicional, y por el otro se buscaba la adaptación de los contenidos de la “alta cultura” a los sectores populares. Tal como expone Kriger, los filmes del período deben ser leídos teniendo en cuenta el horizonte de expectativas de la época que seguramente interpretó estas narraciones desde las prácticas culturales cotidianas.

Retomando el argumento del filme, mientras se desarrolla esta relación entre Victorio y Darío, el primero permite que Rogelio esculpa su rostro como forma de pago por la reparación de la Srita. Ana. Pero la sorpresa ocurre cuando ve el nuevo rostro de ésta (Imagen 61), modelada en base a la foto que Victorio guardaba con recelo en el baúl de su camerino y con la cual habla durante toda la película como si fuese su confidente, ya que constituye un personaje de su pasado —objeto con función significativa característico del melodrama (Manetti, 2000)—. En este momento de reconocimiento, abrupto rapto del pasado que irrumpe en el presente, una fuerte tormenta se desata literal y metafóricamente. La naturaleza, como en muchos filmes del cine clásico, viene a representar los sentimientos internos del personaje principal. Victorio enloquece y dice querer volver al pasado, a la muerte. Mientras se escapa subiendo al techo del teatro caen las partituras que llevaba bajo el brazo. Es entonces cuando Darío, Rogelio y Carletti lo reconocen. Victorio es en realidad Ricardo Lauzán, un famoso director de orquesta.



Imagen 61. Primer plano del actor Enrique Muño representando a Vittorio junto a la Señorita Ana.
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Tras develarse su verdadera identidad se introduce el recuerdo que atormenta a Lauzán. Es en este momento que aparece la danza ya que el *flashback* nos lleva al momento del *avant premier* del ballet *Resurrección*, musicalizado con la *Séptima Sinfonía* de Beethoven y cuyo argumento fuera creado por Lauzán. En esta secuencia se muestra en su totalidad el ballet coreografiado por Wallmann —casi 15 minutos sólo de danza— mientras Muño lo explica para los críticos, y de este modo para los espectadores del filme. Protagonizan el ballet los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón, así como algunos alumnos avanzados del estudio de Wallmann. Como primera bailarina está María Ruanova como “el Alma”, Wasil Tupin es “el Amor”, Nelly Casella y Rubén Molet personifican “el Placer”, Ciro Di Pardo “la Muerte”, Francisco Pinter es “el Olvido”, Eva Molnar “la Vida”, Savva Andreiev “el Hastío”, Carlos Sandoval “el Poder”, Víctor Moreno “el Desencanto”, y un grupo de bailarines del cuerpo de baile del Colón y de la academia de la Wallmann conforman el cuerpo de baile (Manso, 2008). Las máscaras son de Néstor Arriguti, realizadas por Beatriz Fontán; el vestuario, de Héctor Ferngó; la dirección fotográfica, de José M. Beltrán y la artística, de Germen Gelpi (Imagen 62).



Imagen 62. De izquierda a derecha Germen Gelpi, Fregonese, Wallmann, Rene Mugica, Carlos Rinaldi y Lucas Demare. Contemplan la maqueta de la escenografía del ballet *Resurrección*. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (catálogo online *Acceder*).

Durante el *flashback* se muestra el secreto que atormenta a Lauzán, la muerte en escena de su hija Fedora —Linda Lorena en las escenas actuadas y María Ruanova en las bailadas— por la cual él se culpa ya que si bien sabía que ella estaba enferma, puso como prioridad su arte, su obra. Ante este recuerdo él mismo fallece, dejándose absorber por su pasado oscuro, lo cual también es una característica romántica. Hay una constante intriga frente a un pasado misterioso evocado como “crimen”, denotándose como un lugar oscuro y atormentador. Pero a su vez es un pasado al que se quisiera regresar, una suerte de “buenos tiempos” idealizados. Es una oscuridad que provoca admiración y que podría asemejarse al lugar que ocupa la categoría romántica de lo “sublime” cuyas características son el temor, la oscuridad y el asombro frente al horror, entre otras (Burke, 1998).

Además se podría decir parafraseando a Manetti (2000), que este final sería el característico de un “melodrama de padre” —en lugar de uno de madre— en el que la muerte aparece como paliativo a todas las culpas, es la redención de Lauzán frente a sus pecados cometidos al poner por encima su arte antes que la vida de su propia hija.

Finalmente, la película concluye con lo que podría concebirse como el legado de Lauzán ya que, por medio de una “cabalgata” fílmica, muestra las imágenes del éxito alcanzado por su discípulo a quien el maestro sigue acompañando como un recuerdo

constante que se materializa en el último plano apareciendo como espectro junto al piano que toca Darío.

Quisiera destacar que la secuencia bailada del filme constituye 1/5 del mismo. Es decir, la danza ocupa un lugar relevante que permitió que miles de personas de todo el país vieran a los bailarines del Colón así como una obra completa de ballet. Esto podría tomarse como un gesto de democratización de la cultura, mostrando a la danza clásica a través del cine, un arte que por su masividad permite una mayor difusión y acceso a diferentes estratos sociales.

El ballet Resurrección

En primera instancia, cabe relatar el argumento del ballet representado, ya que puede distinguirse como universalista en sí mismo, apelando a valores humanistas: “El Alma en su lucha por la inmortalidad juega primero con las fuerzas de la Vida: el Amor, el Poder y el Placer. Pero cae vencida por las fuerzas de la Muerte: el Hastío, el Desencanto y el Olvido y muere. Sin embargo, más fuerte que la Vida y la Muerte, resucita y se immortaliza en el arte” (Manso, 2008: 94) (Imagen 63).





Imagen 63. Muerte y resurrección del Alma. La primera fotografía pertenece al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. La segunda imagen constituye un fotograma de *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1946).

Al nivel de la trama se puede observar que este ballet funcionaría como una puesta en abismo de los tormentos que sufre el protagonista y un vaticinio de su muerte a través del fallecimiento en escena de la primera bailarina y su hija, Fedora Lauzán. Ahora bien, este protagonismo resulta muy significativo para la danza clásica. Este arte es exaltado tanto por las palabras de Lauzán quien dice a los críticos: “para mí todo cabe en la danza, la danza es la imagen del universo, gracias a ella el hombre puede mirar la música” (Fregonese, 1946); como por el tiempo dedicado a la pieza en pantalla, a través de la cual el Ballet y sus protagonistas de la época pudieron mostrarse ante un público masivo en todo el país (Imagen 64), produciéndose una acción democratizadora de la cultura.



Imagen 64. Escena del ballet *Resurrección* donde aparecen los bailarines María Ruanova, Eva Molner, Nelly Casella y Rubén Molet. S. N. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Tal como relata un folleto examinado, el filme fue definido como “la película más artística y más comercial de la temporada” (Anónimo, s.f):

Estrenada en medio de intensa publicidad, “Donde mueren las palabras” no defraudó la expectativa. Durante cuatro semanas se proyectó en el Rex, la sala más grande de Buenos Aires, pasando inmediatamente al Cine Luxor donde permaneció diez semanas consecutivas, sin que decayera el interés. (...) [luego] la platea siguió durante cuatro semanas en cerca de ochenta salas al mismo precio [\$2], asombrando realmente por este hecho sin precedentes. (...) En cuanto a sus exhibiciones en el interior, ocurrió exactamente lo mismo (...) (Anónimo, s.f.)

Esta masiva difusión permitió que una enorme cantidad de personas en todo el país y también fuera de éste (*Imparcial*, 6 de Septiembre de 1946, Chile) conociera al Ballet Estable del Teatro Colón y quizás algunos tuvieron la oportunidad de ver por primera vez una pieza completa de ballet. Al mismo tiempo, el anterior artículo citado puede ser tomado como una evidencia de la “democratización del bienestar” y de su influencia en el ámbito de la cultura y del cine.

Además, acerca de la difusión del filme en el exterior cabe destacar que la película fue exhibida en Estados Unidos en vistas a venderla para hacer otra versión. Tal como lo recuerda Fregonese fue mostrada primero de forma privada para Gene Kelly, Spencer Tracy, Katherine Hepburn y Clark Gable, luego en un cine de Los Ángeles y en la Academia de Hollywood donde sobrevino una ovación al finalizar el ballet y tuvieron que repetir la secuencia (Manso, 1987). Finalmente la Metro Goldwyn Meyer la compró en u\$s 75.000 por los derechos de exhibición en los lugares donde no se había vendido, pero luego no la distribuyó. De todos modos esto le valió a Fregonese un contrato con el sello por siete años y según su relato, de allí se inspiraron para filmar *Las zapatillas rojas*. Sin embargo frente a esta relevante anécdota me pregunto cuál es la relación con otros dichos del director tales como: “—Era época de escasez de película, Argentina, por su gobierno pro-nazi estaba en la ‘lista negra’ con Estados Unidos” (Manso, 1987: 432). Adhiero a las palabras de Kriger (2009) cuando rebate este tipo de argumentos mostrando que la situación se modificó a partir de las diferentes medidas del proteccionismo estatal iniciado en 1943 y profundizado durante el primer peronismo.

Ahora bien, no es posible saber exactamente cómo fue la calidad de esta recepción, ya que las críticas periodísticas consultadas hacen alusión a la danza sólo superfluamente (*Imparcial*, 1946). No obstante, quisiera citar la opinión de Fernando Emery como crítico de ballet de la época —no como público no versado—, quien se refiere a la pieza de danza incluida en el filme como “(...) admirable trabajo” (1956). En este artículo publicado en la revista *Lyra*, llamado “Falsos pasos de danza en cine”, Emery se ocupa resumidamente de la filmografía de la época que incluyó a la danza clásica. Si bien reconoce un valor de difusión en el hecho de la popularización del ballet, no concuerda con la forma de mostrar este arte en el cine y circunscribe a los filmes de esta época a un preámbulo de lo que él anuncia como “(...) el día en que veamos un ballet argentino en una película argentina...” (Emery, 1956), dando por supuesto que eso aún no había sucedido, es decir excluyendo de este título a las películas que existían hasta el momento en que escribió el artículo. Cabe reponer las expresiones del crítico sobre el lugar de la danza en el cine:

(...) fue Terpsícore la primera musa invitada a la bacanal del celuloide. Era natural que así fuera, siendo la danza un lenguaje universal y los bailarines dueños de todos los secretos de la mímica. (...) Desgraciadamente, sus primeros pasos —de innegable aparatosidad— fueron pasos en falso. Los

coreógrafos y los maestros de baile, hasta hace muy poco tiempo, se obstinaron en no comprender que el cine —como ahora la TV— era un arte diferente, que reclamaba un tipo de coreografía totalmente divorciado de los cánones inmutables de Beauchamps o de Perrot (Emery, 1956).

Como es posible observar en este párrafo, si bien Emery exige que la danza se adapte a los nuevos medios, lo hace desde el lugar de defenderla junto a su carácter universalista. Contradiciéndose hacia el final del artículo donde critica negativamente a los coreógrafos que trabajan para el cine, quienes según su opinión “(...) buscaban el éxito fácil amputando ‘variaciones’ o yuxtaponiendo danzas, con un criterio pedestre que hacía rechinar los dientes de cuantos aman y valoran la danza universal”, para luego expresar que “La verdad es que el gran público se interesa mediocrementemente por este tipo de películas, y a menudo nos preguntamos: ¿Vale la pena una reconstrucción total y perfecta de ‘La fille mal gardée’ en el cine?” (Emery, 1956).

Para Emery, como agente legitimador dentro de la práctica de la danza, la popularidad y el éxito del filme sólo podrían significar la pérdida de la esencia de este arte. Esencia que Emery denomina “universal”, dando por supuesto que el lugar de la danza es el de la denominada “alta cultura” y que éste, como tal, es inamovible. Y aquel que no es un experto en la temática no puede apreciar ni interesarse en este arte, defendiendo de este modo el elitismo del ballet.

Desde el comienzo de *Donde mueren las palabras* se plantean dos espacios contrapuestos: la música clásica —junto con el ballet— representantes de la “alta cultura”, y la ópera de títeres —representando el “arte popular”— en la que tiene que trabajar Lauzán a modo de condena autoimpuesta. Llama la atención el hecho de que el protagonista ni siquiera tiene el mismo nombre para un ambiente como para el otro, adoptando para el segundo un nombre italiano que remite a los inmigrantes —un personaje popular—. Además, constantemente añora su pasado, en un gesto romántico, contemplando los rostros de los grandes músicos de la ópera y música sinfónica, en largos primeros planos con un leve picado o con el rostro de Muíño mirando hacia arriba.

Este lugar evasivo alcanza su clímax en el momento del *flashback*, es decir cuando por medio de la narración fílmica se vuelve y muestra ese pasado en el momento preciso en que se generó el trauma y desencadenó lo que anteriormente expuse como el relato presente de la película. En otras palabras, el lugar del ballet dentro de la narración

es el preciso lugar de la evasión romántica. El pasado oscuro al que se teme y quiere olvidar pero al que a la vez se añora y que al regresar se fallece frente a su inconmensurabilidad sublime.

Se podría decir que el ballet se sitúa de antemano en un lugar universalista desde el argumento hasta los decorados, el vestuario y las máscaras que emulan la Grecia Clásica (Imagen 65). Asimismo se puede señalar, en relación a lo anteriormente expuesto sobre el irracionalismo romántico, que las túnicas utilizadas y ciertos saltos y movimientos de brazos evocan la forma de bailar de Isadora Duncan —bailarina emblemática del romanticismo en la danza—. Además las máscaras recuerdan a las utilizadas por Mary Wigman, y el personaje de “la muerte” resulta muy similar a La Muerte de la obra *La Mesa Verde* (Imagen 66) de Kurt Jooss, discípulo de Laban, continuador de la *ausdruckstanz* y quien se podría titular como el creador del *tanztheater*. Cabe recordar que en 1939, Jooss presentó esta obra en Buenos Aires en el Teatro Odeón.



Imagen 65. Lámina que muestra las máscaras de los personajes. Archivo personal de Carlos Manso.



Imagen 66. Arriba el personaje de La Muerte de *La mesa verde*. Abajo, el personaje de La Muerte de *Resurrección* (S. N. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken).

Ahora bien, es en el momento del ballet donde se da la muerte. Por un lado, la muerte de Lauzán que al enfrentarse al pasado y los errores cometidos es ajusticiado por algo que podría denominarse como el “destino”. Final punitorio al estilo de los melodramas y las historias románticas. Por el otro, se produce la muerte de la hija del protagonista, la joven virgen, tópico característico de las historias del romanticismo y

del ballet romántico en sí —por ejemplo *Giselle*—. Tambutti (2010) explica al respecto que en estas obras el cuerpo femenino deviene un objeto sublime que enlaza ideas éticas con ideas estéticas. Su cuerpo resulta un espejo donde se refleja la belleza del alma y su pureza.



Imagen 67. María Ruanova, primera bailarina del Ballet del Teatro Colón, personificando a Fedora Lauzán, protagonista del ballet *Resurrección*, en el personaje de “El Alma”. S. N. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Entonces el ballet constituye en *Donde mueren las palabras*, el lugar de un mundo mágico pero a la vez peligroso. Esta concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando “lo nocivo” del mundo del arte. El ballet toma entonces el lugar de lo romántico, como arte romántico *per se*, buscando una pretensión universalista. Lo cual lo coloca inevitablemente dentro de la “alta cultura” de tradición humanista pero funcionando a modo aleccionador como una advertencia hacia el público masivo, la cual quizás podría resumirse en una frase como “no te metas en el ballet —o la danza, ya que para el caso son sinónimos— porque es un lugar hermoso pero peligroso, es un lugar de belleza pero de muerte, es un lugar reservado sólo para algunos”.

Son muchas las similitudes entre las características del melodrama que define Gubern y las de un ballet romántico. Por ende cabe preguntarse ¿constituía esta película una real apertura del ballet hacia el campo popular? Por un lado esto puede ser factible debido al éxito comercial, lo cual significa que la vieron una gran cantidad y posiblemente diversidad de público en todo el país logrando hacer más masivo un arte considerado de élites, lo que constituiría una democratización de la cultura a través del cine —arte promovido por las políticas gubernamentales como dueño de tal capacidad—. Además siguiendo a Gubern, el melodrama lograría acercar al “arte culto” con el “popular”. Pero por el otro lado también podría decirse que la danza conserva su lugar inalcanzable, romántico, por medio del espacio que ocupa dentro de la narración fílmica, el espacio de lo sublime.

4.3 *Pájaros de cristal* (1955) de Ernesto Arancibia⁹³

Pájaros de cristal se estrenó el 31 de enero de 1955, producida por Artistas Asociados Argentinos. Dirigida por Ernesto Arancibia, con coreografía de Vassilli Lambrinos y la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata. Y filmada en el Teatro Cervantes. Su argumento consiste en un intrincado triángulo amoroso que se desarrolla en su totalidad en el ambiente de la danza. Sus protagonistas son: Irina Galowa, una prestigiosa coreógrafa interpretada por Mecha Ortiz; Vera Varalli —también llamada Marta en un momento del filme—, la primera bailarina en ascenso, personificada por Alba Arnova quien luego de filmar esta película continuará dedicándose a la actuación en Italia⁹⁴; y Miguel Legrand, un famoso primer bailarín interpretado por Jorge Rivier. Esta historia de amor y desamor se desarrollará entre ensayos y funciones de obras como *Las Sílides* o *El príncipe Igor*, así como la principal pieza que culmina la película: *Armida*.

El filme se inicia con la imagen de un lujoso escenario y dibujos de bailarines sobre los que se imprimen los créditos. Llama la atención que así como figuran los actores y técnicos, antes de la aparición del director, hay un extenso agradecimiento que dice: “Agradecemos la colaboración de Secretaría de Prensa y Difusión de la

⁹³ Una versión preliminar de este apartado fue publicada en las *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, con el título “La tensión entre “alta cultura” y “cultura de masas” en la representación del mundo del ballet en un filme argentino de la época del primer peronismo: un análisis de *Pájaros de cristal* (1955) de Ernesto Arancibia” (2014).

⁹⁴ Por ejemplo, se puede verla bailando en el filme *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica.

Presidencia de la Nación. Ministerio de Educación de la Nación. Comisión Nacional de Cultura. Municipalidad de la Ciudad de Bs. As. Policía Federal. Autoridades y personal del teatro Nacional Cervantes y Teatro Argentino de Eva Perón. Casa Harrod's". Se evidencia aquí lo expuesto por Kriger acerca de la regulación y apoyo que tuvo la industria cinematográfica.

La primera escena se desarrolla en un ensayo de ballet mientras se ve a algunas bailarinas hablar sobre la nueva coreógrafa Irina Galowa y el primer bailarín Miguel Legrand, quienes llegarán ese día. Aquí hay algunas comidillas y chismeríos que van a caracterizar las escenas de ensayos, vestuarios y pasillos del teatro, particularmente emplazados en el personaje de Carla. Del mismo modo, en dichas escenas, se mostrará a las bailarinas exponiendo parlamentos que ensalzan a la danza, los aplausos y demás asuntos del oficio, creando la imagen de un mundo idealizado.

A continuación hace su entrada "La Galowa" y se muestra cómo tras bailar *Las Sílides*, la primera bailarina —cuyo nombre no se da a conocer hasta la próxima escena, en su hogar y en la intimidad de una charla con su amigo de la infancia— es depuesta de su lugar y corregida por la coreógrafa, quien le dice: "No *mademoiselle*, no se trata de un esfuerzo técnico, *Sílides* requiere serenidad, pureza, al extremo de llegar a ser inmaterial, etérea". Es decir, la depone por no representar el ideal del ballet neoclásico-romántico. Asimismo en el transcurso del filme, se escuchan otras frases que van a exponer el imaginario romanticista de la concepción de la bailarina y el ballet, tales como: "(...) la obra de arte no puede ser impedida por el artista, somos sólo instrumentos encargados de producir una melodía, si no somos capaces de sacrificarlo todo para obtenerla, entonces sí, mejor abandonar la lucha".

Por otra parte, en el detrás de escena es donde se puede ver lo que señala Kriger acerca del horizonte de expectativas de la época y cómo deben leerse los filmes del período teniendo en cuenta el mismo, el cual seguramente permitió a los espectadores de la época interpretar estas narraciones desde las prácticas culturales cotidianas. En este caso se observa la introducción de los trabajadores técnicos, operarios del teatro, quienes incluyen deslices de comicidad en sus parlamentos, asimismo, se muestra que a pesar de las comidillas entre bailarinas —las cuales, como expuse anteriormente, están protagonizadas y focalizadas en el personaje de Carla— existe un gran espíritu de solidaridad, compañerismo y organización como trabajadores. Por ejemplo, y continuando con el argumento, luego de que Vera Varalli —ese es el nombre de la protagonista que a su vez alude a la primera bailarina que interpretó el rol de Armida en

la pieza del coreógrafo de los Ballets Russes Michel Fokine *El Pabellón de Armida*, cuyo nombre era Vera Karalli (Markessinis, 2010: 199)— sea depuesta de su rol protagonista en *Las Sílfiges*, toda la compañía —músicos y bailarines— se organizan en huelga, abandonando la obra a pesar de que como se muestra, no cobrarán y deberán rebuscárselas económicamente. De todos modos, Vera, en uno de sus tantos gestos de humildad, sacrificio y resignación, les pide que vuelvan a sus puestos y que ella volverá al “lugar que me [le] designen”.

Tras este primer gesto altruista, de renunciamiento en pos del arte, comienza el crecimiento de esta bailarina bajo la enseñanza de La Galowa y junto a Legrand. Aquí se inicia el triángulo amoroso, y se harán visibles los arquetípicos representantes de la bondad y la maldad. Mientras que los personajes que encarnan los aspectos morales negativos son Carla, la madre de Vera —Betty— y los amigos y parejas de ambas, quienes son gente adinerada, oligarcas, que a la mirada de Vera, pierden su tiempo en fiestas, excesos y matrimonios por conveniencia; los protagonistas encarnan los valores opuestos, el ascetismo, la devoción, la honestidad y el amor. Nuevamente se puede observar aquí lo planteado por Kriger, así como lo expuesto por Matthew Karush acerca de los imaginarios dicotómicos de bondad y maldad contruidos por la cultura de masas argentina, como parte de una lógica melodramática, y de los cuales se valieron las representaciones cinematográficas de la época.

Explica Karush (2013) que la construcción de Nación e identidad que realiza la cultura de masas en nuestro país en la época, se basaba en la oposición identidad nacional versus extranjería, lo rural sobre lo urbano, el pobre sobre el rico y la tradición sobre la modernidad. Si bien en este caso, las estrategias establecidas por Karush no se cumplirían a raja tabla, la construcción de valores está basada en los mismos principios. Por ejemplo, Vera proviene del interior, en su charla con Germán, su amigo de la infancia, parece esbozar que vivía en la Patagonia; además, si bien habita una casa lujosa, ésta es pagada con la herencia de su padre fallecido y ella expresa en reiteradas oportunidades que si debiera mudarse y vivir con mayor modestia, lo haría sin problemas. Por otra parte, los personajes de Carla o Betty constituyen los valores opuestos, el dinero, la modernidad ya que se pasean en lujosos autos e incluso hacen negocios con importantes empresarios, así como proyectan vivir fuera del país, tal como lo consigue Betty al mudarse por negocios de su nuevo marido, a Porto Alegre.

Cabe destacar que la relación de Vera con su pasado, el cual la muestra como una chica sencilla y humilde, le permite construir un personaje romántico ya que añora

ese pasado y cuando lo recuerda su rostro es encuadrado en primer plano, con un leve picado e iluminándose mientras ella habla o llora al recordar, con su mirada siempre orientada hacia arriba (Imagen 68). Estos primeros planos permitirían la identificación con la protagonista en las escenas sentimentales, produciendo sensación de misterio e intimidad en la narración. Asimismo, el pasado, si bien es idealizado y referido como “los buenos tiempos”, también es oscuro y atormentador, dice por ejemplo, hablando con Germán: “Yo siempre la recuerdo con nostalgia [a esa tierra], la muerte de papá, el regreso, las dos solas...”. Es una oscuridad que provoca admiración y que podría asemejarse al lugar que ocupa la categoría romántica de lo “sublime” (Burke, 1998).



Imagen 68. Fotograma extraído de *Pájaros de cristal* (Arancibia, 1955).

Por otra parte, continuando con la temática de los valores bajo los cuales está compuesto el imaginario del mundo del ballet, se puede decir que se configura una idea de religiosidad que persiste en la práctica de la danza y que se encuentra fielmente ligada al romanticismo. Se van a mostrar por ejemplo, ensayos hasta el agotamiento y desfallecimiento, la devoción primordial hacia la danza a pesar de enfermedades, lesiones o incluso el amor. También es en este sentido el trato hacia la coreógrafa Irina Galowa, como el culto a una diosa. Se construye constantemente en el filme la imagen del ballet ocupando el lugar de lo romántico, por su devoción necesaria, por los

renunciamentos que deben hacer para alcanzar la maestría en un arte efímero, tal como expone La Galowa: “También la coreografía es efímera, como un rasguño sobre el agua. Trabajar, luchar y pasar en la bruma del tiempo sin dejar nada estable, sólo unas pocas imágenes en la memoria, algunos balletómanos y este mundo de papel pintado que se disuelve con el último aplauso”. Incluso, esta unión al romanticismo se puede ver en la concepción de la técnica de danza, por ejemplo, en un ensayo al aire libre que pareciera emular las prácticas de la danza libre —sea Isadora Duncan o la *ausdruckstanz*— (Imagen 69), la cual llama la atención y merece ser destacada ya que podría evidenciar el nivel de mixtura de técnicas que trabajaban los coreógrafos y maestros que formaron a los primeros bailarines argentinos, quienes tenían por lo general, tanto formación en ballet de la línea de los Ballets Russes, como formación en *ausdruckstanz*. Cabe recordar al respecto que la coreografía pertenece a Lambrinos y la escena es similar a las fotografías que Heinrich tomó del Ballet de Lambrinos al aire libre (Capítulo 2). Quizás, esta era una práctica habitual de este coreógrafo.



Imagen 69. Fotograma extraído de *Pájaros de cristal* (Arancibia, 1955).

A través de estas representaciones se construye al ballet como el lugar de evasión, mágico y romántico *per se*, buscando una pretensión universalista. Lo cual lo coloca inevitablemente dentro de la “alta cultura” de tradición humanista pero a su vez

funciona como un lugar alejado al acceso del público masivo, quienes podrían admirarlo pero no todos podían o debían acceder a la producción del mismo.

Ahora bien, prosiguiendo con el relato argumental, en el proceso de transformación de Vera hasta llegar a ser la mejor bailarina, bajo la enseñanza de Irina Galowa, se observan por un lado, las apreciaciones anteriormente desarrolladas acerca de la relación de los artistas con la danza, y por el otro, se muestra cómo el vínculo entre Vera y Miguel va transformándose, ya que la encarnación de los amantes en la ficción del ballet *Armida* termina tiñendo su relación y produciendo el enamoramiento de los bailarines (Imagen 70). Éstos se ven en una dicotomía ya que Miguel es la pareja de Irina y ambos le deben su formación profesional. Es por ello que intentan reprimir sus sentimientos y cuando ceden ante ellos, Vera decide renunciar al ballet antes que cargar con la culpa frente a su “diosa”.



Imagen 70. (Emery, 1956).

Previo al momento en que caen en el deseo, Vera se encuentra en la casa de Irina y Miguel, estudiando para el ballet. Allí, Miguel cuenta el argumento del mismo, el cual constituye una puesta en abismo de lo que se cree que puede suceder entre ellos. Sin embargo, este no es el argumento de *Armida*⁹⁵ ni del *Pabellón de Armida*⁹⁶ al cual

⁹⁵ Coreografía de Jules Perrot. Música de Cesare Pugni. Estrenada por el Ballet Imperial en el Teatro Imperial Bolshoi Kamenny, San Petersburgo en 1855. La historia de Armida, una hechicera sarracena y Rinaldo, un soldado de la Primera Cruzada, fue creada por el poeta italiano Torquato Tasso. En su épica *Gerusalemme Liberata*, Rinaldo es un guerrero feroz y decidido quien también es honorable y guapo. Armida ha sido enviada para detener a los cristianos de completar su misión y está a punto de asesinar al

supuestamente hacen referencia ya que nombran a Nijinsky y Pavlova, sino que más bien pareciera ser una síntesis o condensación de los múltiples ballets de estilo neoclásico-romántico, donde es posible ver por ejemplo, algo de *La Sylphide*, *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*. Dice Miguel:

_Un viejo ballet germánico, la historia de una Castellana y su Señor, en un feudo de la Selva Negra. El Señor sale de caza y hiere a una gacela, cuando va a cobrarla, ésta se transforma en una hermosa doncella, la herida ha quebrado el encantamiento. Los tres viven juntos pero la felicidad dura un instante. El Señor y la doncella terminan por enamorarse a espaldas de la Castellana, se desesperan. Ella apela a los elfos de la selva en busca de alguna solución a su drama y no la encuentra.

Vera: _ ¿Y qué hace ella?

Miguel: _Vuelve a la bruja que la encantó para que la transforme otra vez en gacela.

Irina: _Y así quedan otra vez solos el Señor y la Castellana.

Luego de este relato, Irina cuenta que ella se consagró con esa pieza y que aún guarda los tocados, los cuáles le entregará a Vera en su debut. Tras este esclarecimiento de la trama, seguido de un gesto de bondad y protección maternal de su maestra, Vera bajo el efecto de la culpa, decide escapar, sale rápidamente de la casa mientras una tormenta se desata literal y metafóricamente. La naturaleza, al igual que en *Donde mueren las palabras*, representa los sentimientos internos del personaje principal. Y

soldado durmiendo, pero en lugar de eso se enamora. Ella crea un jardín encantado donde lo mantiene prisionero, enferma de amor. Finalmente dos de sus compañeros cruzados lo encuentran y mantienen un escudo frente a su cara para que pueda ver su imagen y recordar quién es. Rinaldo apenas puede resistirse a las súplicas de Armida, pero sus compañeros insisten en que regrese a sus deberes cristianos.

⁹⁶ Ballet en un acto. Producido por Les Ballets Russes de Serge Diaghilev. Estrenado en 1907 en el Teatro Marinsky de San Petersburgo. Con coreografía de Michel Fokine, vestuario y escenografía de Alexandre Benois, música de Nicholas Tcherepnin, libreto de Benois basado en la historia de Théophile Gautier, *Omphale*. El ballet se ubica durante el reinado de Luis XIV (1643-1715). Durante una tormenta, el joven vizconde René de Beaugency busca refugio en un castillo propiedad de un viejo mago, el marqués de Fierbois. René pasa la noche en el pabellón de Armida, un ala del castillo, donde es hipnotizado por un tapiz de Gobelins que cuelga en la pared. Mientras duerme, sueña que las figuras del tapiz de la hechicera Armida y su séquito cobran vida y llevan a cabo una serie de danzas. Alentados por el rey Hidraot, un miembro de la corte animada de Armida (y teniendo un parecido sorprendente con el marqués de Fierbois), René se enamora de Armida, que le da su pañuelo en señal de retorno. Al despertar, René descubre que posee el pañuelo de Armida y que su figura en el tapiz tejido no la tiene. Sorprendido de que su ensueño era real, se derrumba a los pies del Marqués.

será bajo esa tormenta que Miguel la alcanza, la besa y como parece insinuarse con una elipsis cuando ellos se encuentran en la cama, tienen relaciones sexuales.

Tras esta elipsis se muestra a Vera, quien ahora se hace llamar Marta, trabajando como modelo en Harrod's. Merece ser destacado el hecho de la modificación del nombre para el cambio de ambiente laboral e incluso de clase social, ya que ahora Vera es una trabajadora y como se muestra, ya no vive en la mansión de lujo que sostenía su madre, quien se mudó a Porto Alegre, sino en una pensión. Resulta interesante el cambio de nombre adoptando uno más común, ya que plantea dos espacios contrapuestos: la danza clásica representante de la "alta cultura", y la tienda de ropa, representando al pueblo, en la que tiene que trabajar a modo de condena autoimpuesta. Lo mismo sucedía con *Donde mueren las palabras* y el personaje de Lauzán. Sin embargo, tras ser reconocida por Carla durante su trabajo, Vera/Marta renuncia, avergonzándose, y luego de ver en el diario que Irina se ha accidentado bailando, vuelve al ballet e incluso a vivir a la lujosa casa de La Galowa y Legrand, recuperando su estatus social, económico y cultural.

En este regreso ya no podrá ocultar lo que siente por Legrand ya que Irina y él se encuentran planificando un viaje, y es por ello que la noche anterior a su partida, deciden estar juntos sólo por esas horas. Es allí cuando Irina, inducida por los consejos de su ama de llaves, se da cuenta de la situación y a la mañana siguiente, luego de que Vera parta hacia el teatro le dice a Miguel que se vaya con Vera, como una exigencia. Es en este momento cuando se devela el significado del título del filme ya que Miguel le contesta diciéndole que ella no puede coreografiar sus vidas: "Enciérranos, sepáranos, nunca podrás hacerlo del todo. Estos pájaros tuyos son de cristal y se les ha provocado una fisura aquí, exactamente aquí, a la altura del corazón, sin compostura".

Luego, se inicia la secuencia final del filme, una secuencia de danza de más de cinco minutos en la que muestran la función de *Armida* (Imagen 71) y en la que, tras coronar Irina a Vera con el tocado prometido, mientras le dice "el triunfo es tuyo", La Galowa se va del teatro, antes de que finalice la función, sube al auto donde la espera su ama de llaves y parten al aeropuerto.



Imagen 71. Los personajes Vera y Miguel protagonizando el ballet *Armida*. Fotograma extraído del film *Pájaros de cristal* (Arancibia, 1955).

Quisiera destacar que las secuencias bailadas del filme son numerosas y extensas, aproximadamente entre tres y casi diez minutos cada una. Además, como ya he expuesto, la película completa se desarrolla en ámbito del ballet. Es decir que la danza ocupa un lugar central que permitió que muchas personas de todo el país vieran a los bailarines del Teatro Argentino de La Plata, así como fragmentos de obras de ballet, lo cual podría tomarse como un gesto de democratización de la cultura. Sin embargo, la representación que se hace del mundo del ballet, permite que éste se emplace en un lugar romántico, adoptando una posición universalista que lo enmarcaría en la denominada “alta cultura”.

Entonces, a modo de conclusión del apartado, podría decir que la tensión entre “alta cultura” y “cultura de masas” en la representación del mundo del ballet en *Pájaros de cristal* de Ernesto Arancibia, se muestra a través de diferentes procedimientos argumentales y fílmicos que constituyen al ballet como el lugar de un mundo mágico pero a la vez peligroso, concepción que proporciona un espacio ideal para desarrollar una narración con características narrativas del cine clásico a través de la cual este arte se distancia de lo cotidiano, tomando el lugar de lo romántico, buscando una pretensión universalista. Esta concepción del mundo de la danza que la enmarcaría dentro de la

denominada “alta cultura”, a su vez se tensionaría al examinar las relaciones con el contexto político, social y cultural de la época, en el que el cine era promovido como parte de la cultura de masas a través de la cual se podía “elevar” la cultura del pueblo, democratizando espacios, como en este caso sería el Teatro Argentino de La Plata y su Ballet Estable, dando lugar al consumo de bienes culturales. Sin embargo, la forma de representación de la práctica de la danza, dada su concepción romántica del arte, deviene en un acercamiento del tipo religioso, para el cual se requerirían determinadas aptitudes devocionales y sacrificiales, lo cual podría alejar a los consumidores culturales del lugar de la producción. A su vez, esto le permitiría a la danza mantenerse en su lugar de la alta cultura a pesar de encontrarse en un medio de la cultura de masas.

4.4 *Mujeres que bailan* (1949) de Manuel Romero⁹⁷

Mujeres que bailan se estrenó el 12 de mayo de 1949. Dirigida por Manuel Romero, fue protagonizada por Fanny Navarro⁹⁸ y Niní Marshall como Catita, y contó con la participación del Ballet Estable del Teatro Colón.

Indago en este apartado el lugar del ballet en la representación, como un mundo mágico–romántico pero a la vez peligroso. Esta concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando “lo nocivo” del mundo del arte. La danza, en este caso, es la vocación de la protagonista, quien quiere vivir de ella, ser una profesional y no que sea sólo un pasatiempo. Es por esto que plantea una amenaza al rol socialmente establecido a la mujer, a su “honor” y su “decencia”. Examinó el lugar de la mujer trabajadora bailarina de ballet en la representación que se realiza a través del lenguaje cinematográfico, teniendo en cuenta además que esta película se relaciona con la anterior, *Mujeres que trabajan* (1939, Manuel Romero).

Para ello, en primera instancia, es preciso definir la acepción de género que tomo para estudiar las representaciones de las mujeres. En vista a que este análisis no constituye una teorización acerca de la conceptualización de género sino que más bien

⁹⁷ Una versión preliminar de este apartado fue publicada bajo el título “¿Dejarás el baile por mí?»: la representación de la bailarina como trabajadora en *Mujeres que bailan* de Manuel Romero” en *Culturas. debates y perspectivas de un mundo en cambio* (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fé). 2015, N° 9. Impreso. pp. 49-65.

⁹⁸ Según el relato de Eliseo Pinto, Elena Pérez y Beatriz Moscheni, en una entrevista personal (2015), en algunas escenas danzadas Fanny Navarro fue doblada por Alba Arnova (quien había protagonizado *Pájaros de cristal*).

es un análisis teórico-histórico de cómo se evidencia esta categoría en la representación, utilizo la definición de género como categoría para el análisis histórico. Por otra parte, cabe aclarar que aunque que hoy en día esta noción se ha extendido y diversificado, para este caso, sólo remitiré a la concepción binaria de hombre y mujer, masculinidad y feminidad, como construcciones de identidades, teniendo en cuenta la época estudiada y sus representaciones. Adhiero entonces, a la definición otorgada por la historiadora Joan Scott, quien expresa que el género se debe utilizar para designar las relaciones sociales entre los sexos, rechazando explicaciones biológicas, sino como “construcción cultural”. Es

(...) la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado. (...) El uso de género pone de relieve un sistema completo de relaciones que puede incluir el sexo, pero no está directamente determinado por el sexo o es directamente determinante de la sexualidad (Scott, 1996:7).

Además, agrega Scott, que la identificación de género si bien siempre aparece como coherente y fija, es en realidad, altamente inestable, ya que masculino y femenino no son características inherentes sino construcciones ficticias, subjetivas. Es por esto que en una primera instancia, expongo las características que definen al filme *Mujeres que bailan*, teniendo en cuenta su contexto de producción y recepción. Y por último, analizo específicamente la representación de las bailarinas, como profesión, y las tensiones que esta plantea en relación al rol socialmente establecido a la mujer de la época.



Imagen 72. Publicidad del filme en un periódico. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Mujeres que bailan desarrolla la historia de Graciela Mendez, interpretada por Fanny Navarro, una joven de 19 años que aspira a ser primera bailarina del Teatro Colón. Para lograr su sueño, deja su pueblo natal —San Gabriel— para formarse en Buenos Aires con el profesor Víctor Costa, interpretado por el primer bailarín del Colón, Víctor Ferrari.

En su viaje en tren hacia la Capital conoce a un empresario de espectáculos, dueño de *boîtes* y cabarets, Ernesto Rivera —interpretado por Enrique Roldán, el villano habitual de las películas de Romero—, quien le propone realizar un ballet protagonizado por ella. Si bien Graciela es humilde y no cree estar preparada aún, Rivera y su cómplice manipulan a Catita —Nini Marshall— para que convenza a su

amiga Graciela de hacerlo. Mientras tanto, se desarrolla la historia amorosa entre Catita y Dominguez —Fidel Pintos—, y Graciela y César Fuentes —José María Gutiérrez— el abogado, jefe del novio de Catita.

Así se inicia el melodrama, en el que Graciela va a pasar de ser una exitosa y prometedora bailarina de ballet, a ser una bailarina de can-can en una *boîte* de mala muerte en la zona portuaria. Su desgracia va a ser propugnada por Rivera, quien al no obtener su deseo de poseerla, se venga de ella, primero dejándola sin empleo y luego contratándola para actuar en “El león marino”. Pero su desgracia será acompañada por su amiga fiel, Catita, y finalmente será rescatada por su novio, justo antes de que ella se suicide y evitando la “vergüenza” de sus padres que habían ido a buscarla. César, con la ayuda de Catita, montará una *boîte* de lujo en “El león marino” y cumplirá el sueño de Graciela de bailar *Las Sílides* (Imagen 73). Tras su rescate, César vuelve a preguntarle —ya lo había hecho al principio del filme— si dejará la danza para casarse con él, obteniendo una respuesta positiva y por lo tanto, dando por entendido el final feliz del casamiento.



Imagen 73. Fanny Navarro y Víctor Ferrari bailando *Las Sílides* en el refaccionado para la ocasión, “León marino”. Fotograma de *Mujeres que bailan* (Romero, 1955).

Como es posible observar, narrativamente, el filme respeta las reglas del género melodramático. Según Martín-Barbero (1987) el melodrama pone en funcionamiento dos operaciones simbólicas: la esquematización —en la que los personajes son convertidos en signos— y la polarización maniquea, la cual realiza una reducción valorativa de los personajes a buenos y malos. Si bien esto es marcado muchas veces como un “chantaje ideológico”, Northrop Frye plantea que no siempre tiene un sentido conservador, sino que puede resultar una cierta forma de evidenciar las tensiones y conflictos sociales. A continuación se verá cómo se articulan estas dos características en el filme.

Respecto a la esquematización, observo que la misma se cumple a través de la utilización de los cuatro personajes clásicos que estructuran el drama. El Traidor — Perseguidor o Agresor—, procede a través de la “impostura” y su función es acorralar y hacer sufrir a la víctima, ya que es un bastardo que se hace pasar por noble. En este caso, es el personaje de Rivera, el empresario de espectáculos que pretende ayudar a Graciela a tener éxito, pero lo único que quiere es poseerla y cuando no lo logra, se venga de ella haciéndola trabajar en un cabaret o *boîte* de mala muerte.

Por su parte, la Víctima, en este caso Graciela, es la encarnación de la inocencia y la virtud. Particularmente acrecentada por el hecho de provenir de un pueblo del interior, tópico característico del melodrama argentino, ya que a su vez determina que allí se encuentra la verdadera Nación argentina (Karush, 2013).

Acerca de este rol y de su preeminencia en los personajes femeninos, Frye dice que “el *ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia (...) Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance” (*cit. in* Martín-Barbero, 1987:129). Esto a su vez, se acomoda perfectamente con el lugar de la mujer en el ballet neoclásico-romántico. La idealización —unida a una concepción moral— de la figura femenina y su belleza por parte del ballet, en el que la mujer debe ser una figura virginal y trágico-poética (Sayers, 1995), y cuyos representantes emblemáticos son las willis y las sílfides. En estos ballets se instala en el cuerpo femenino el ideal de belleza pálido y perturbado, donde se observa la revelación del espíritu en la materia. El cuerpo como reflejo de la pureza del alma, se eleva y huye de lo terrenal. Tal como expone Tambutti (2013), los personajes femeninos representaban lo ilimitado del mundo de los espíritus poniendo en evidencia un modo sutil de castración. Esta era una visión cristiana del mundo que se simbolizaba

en el cuerpo femenino. Cabe señalar que la mayor aspiración de Graciela es protagonizar la pieza de Michel Fokine, *Las Sílides*, por lo tanto, su deseo es encarnar una de las figuras románticas emblemáticas del ballet.

Por otra parte, continuando con la esquematización de los personajes, el Justiciero o Protector es quien en el último momento salva a la víctima y castiga al Traidor. En este caso sería el personaje de César. Está ligado a la víctima por amor y procura el final feliz de cuento de hadas.

Y por último, el Bobo, que este caso estaría protagonizado por Catita, aunque su pareja también lo es, por lo que puede pensarse como una pareja de “graciosos”. Representan lo cómico —una vertiente esencial de la matriz popular—, remite por un lado al payaso, pero por otro, a lo plebeyo, “(...) al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisuablime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras” (Martín-Barbero, 1987:130).

Ahora bien, *Mujeres que bailan* no respeta a rajatabla las normas narrativas del melodrama, particularmente por su final. Así como plantea Karush en su estudio de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo XX (2013), en el melodrama popular el ascenso social individual, por lo general dado a través de las relaciones interclasistas, equivalía a la falta de autenticidad ya que se pretendía ser algo que no se era. Sin embargo, los textos melodramáticos pueden ser ideológicamente multivalentes. “Expresaban una resignación cínica y amarga, pero, a la vez, aceptaban como hecho reconocido la superioridad moral y autenticidad nacional de los pobres (...) [y] alentaban a los oyentes a identificarse a sí mismos en oposición a los ricos” (Karush, 2013:138). Este antielitismo del melodrama argentino, sería muchas veces su fundamento, pesando por sobre cualquier lección moral. En este sentido, propone Karush, se encuentra el potencial contrahegemónico y subversivo del mismo, y es esto lo que rescató el peronismo —aunque ya provenía de concepciones anteriores del mundo del trabajo—: la idea del pobre como ejemplo y maestro del rico.

Además, tal como plantea Kriger (2009), los finales conciliadores como el del filme analizado, en el que la chica del interior, humilde, pero digna, termina casándose con el abogado burgués y por lo tanto, ascendiendo socialmente, vehiculizan algunos discursos difundidos por el peronismo, proponiendo una conciliación entre las clases sociales, armonizando las relaciones de fuerza entre capital y trabajo.

Por otra parte, el carácter contrahegemónico que permite este tipo de películas, se ve acrecentado por la comicidad. Esto se evidencia explícitamente, según Karush, en lo que él denomina como “comedia populista-melodramática”, ya que allí, los personajes cómicos basados en individuos típicos de las calles de Buenos Aires, subvierten las jerarquías al robar el centro de atención y al tener un “orgullo de clase”, característico por ejemplo, de Catita. Además, los personajes de Marshall escapan del destino melodramático, al ser la amiga de la heroína/víctima, pero no el personaje romántico principal, por lo tanto, no está sujeta al mismo y estricto código genérico, y de este modo, socava la moral convencional del género.

Asimismo, la pareja de cómicos representada por los antihéroes, Catita y su novio, son el espejo deformante de las actitudes serias de los novios burgueses. “(...) Catita hace evidente la existencia de nuevos sectores sociales que ascienden dentro de la gran urbe y que desean apropiarse (no imitar) las normas de sociabilidad requeridas para ser aceptados en su seno. El resultado de su aprendizaje son las conductas contaminadas por las tradiciones de los sectores subalternos de donde provienen” (Kriger, 2009:245). Esto se hace evidente en su forma de hablar y muestra un consciente rechazo a los estándares estéticos de la élite (Karush, 2013). Pero también esto se puede observar en su danza, en su modo de representar al ballet, en su insistencia en bailar “la porka esa del pitchicato”, tal como en *Yo quiero se bataclana* (1941, Manuel Romero)⁹⁹, insistía en bailar un número clásico “de esos en puntas de pie”.

Si bien el ballet neoclásico-romántico es el más popular en nuestra sociedad, quizás por su estructura narrativa también melodramática, éste, para legitimarse en la práctica artística de élite, permanece como un lugar de difícil acceso, oscuro y peligroso, particularmente para la moral de las mujeres. Para ello, resulta provechosa la utilización del género melodramático. Por un lado, observo en la representación, la historia de la joven que aspira a ser bailarina de ballet pero que cae en desgracia en su intento, preservando de este modo al ballet con un halo románticista en el que el acceso a ese sueño puede llevar a quien lo desea a la perdición. Por lo tanto, la película educaría a los espectadores mostrando lo nocivo del mundo de la danza, un mundo que puede ser admirado, pero que se restringe a unos pocos, ya que siguiendo el modelo del

⁹⁹ En *Mujeres que bailan*, encuentro varias similitudes e incluso referencias a esta película anterior. En principio, ambos filmes se desarrollan en su totalidad en el ambiente de la danza. Aunque *Yo quiero se bataclana* refiere a la danza de las coristas del espectáculo de revista —arte considerado popular— y *Mujeres que bailan* al ballet —arte considerado de élite—. Por otra parte, el personaje de Catita tendrá las mismas actitudes respecto a la danza y para con su amiga. Actitudes que en la trama desencadenarán los conflictos y sus soluciones, así como la comicidad.

romanticismo, la danza sería una forma de ascetismo o por lo menos un modo de celibato, de sacrificio, devoción y sufrimiento.

Por otra parte, el elemento cómico, subversivo, dialoga con esta tradición a través de la parodia. Catita también desea ser primera bailarina, pero no tiene las condiciones necesarias, ascetismo y celibato, ni entrenamiento y dedicación, ya que aunque ella dice haber sido “bataclana” por cinco años —en un intertexto directo con su anterior filme *Yo quiero ser bataclana*— continúa en la clase infantil, o como ella dice, de las “menoras” (Imagen 74). Además, tal como expusimos, proviene de los sectores subalternos y refleja su visión antisublime de este arte perteneciente a la “alta cultura”, por ejemplo refiriéndose a *Las Sílfiges* como “Sírfides” o como cuando se encuentran con Graciela en una *boîte* de lujo con sus novios, Catita, frente a la bailarina clásica dice “¡Callensen que no me dejan oír el baile!” y critica a quienes “no le llevan el apunte” a la bailarina. Es decir, los mismos procedimientos que lleva a cabo con el lenguaje, los implementa respecto a la danza, burlándose de los estándares estéticos elitistas. De este modo, la tensión que se produce entre “alta” y “baja” cultura se hace evidente, pero a su vez, se supera a través de la risa. Es lo popular que interpela desde lo masivo, tal como dice Martín-Barbero. Y la danza de Catita podría pensarse en el mismo orden que este autor plantea al uso del lenguaje en la comicidad incluida en el melodrama:

Lo popular se expresa (...) sobre todo en el lenguaje [la danza]: en el *palabreo* [movimiento descordinado y bufonesco]. Que es la palabra [danza] hecha arma e instrumento de revancha, estrategia que al confundir al adversario lo desarma. Un uso del lenguaje [movimiento] que se sitúa en el extremo opuesto al de la información [lo bello]: se juega con las palabras [los pasos], se desplazan sus significados, se produce un desorden verbal [corporal] mediante el cual se busca desconcertar al otro. Es la revancha contra un orden del mundo que los excluye y les humilla y contra el que las gentes del pueblo se enfrentan desordenando el tejido simbólico que articula ese desorden. Des-articulación, confusión, hablar [bailar] rápido [descordinado y sin elevación], mal hablar [bailar]: es la transformación de la carencia en argucia y de la situación en ocasión que se aprovecha para imponerse o parodiar la retórica de los que sí hablan [bailan] bien (Martín-Barbero, 1987:257).



Imagen 74. Fotograma de *Mujeres que bailan* (Romero, 1955).

Mujeres que bailan/trabajan y mujeres que se casan

Mirta Lobato señala en su libro *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1890-1960)*, la importancia de las representaciones —entendidas, siguiendo a Stuart Hall, como un uso del lenguaje para producir significados— y del universo simbólico para hablar del mundo laboral, ya que son momentos claves en la producción de sentidos y constituyen el entramado social y cultural de una época. De este modo, el cine ha contribuido fuertemente a la construcción de imágenes sobre las trabajadoras (Lobato, 2007).

En este sentido, el melodrama tal como señala Ricardo Manetti (2000), responde a un modelo patriarcal, en el que el padre como figura simbólica —padre/familia, padre/Dios, padre/Estado— es la base fundante de la ley que no debe ser transgredida. Sin embargo, la víctima/heroína transgrede las normas y luego paga por la falta cometida, habiendo sido mancillado su “honor”. No obstante, finalmente el orden preestablecido se instala gracias al hombre héroe que le da la redención a la mujer.

Esto coincide con el relato de *Mujeres que bailan*, ya que Graciela va a desafiar el mandato patriarcal de la familia al considerar que su única ilusión en la vida es el arte, la danza, y no desea casarse a menos que se la acepte de ese modo. Tal como señalé anteriormente, la concepción de la bailarina de ballet desde el romanticismo, es la del ascetismo y el celibato. Durante todo el filme esto va a ser puesto en evidencia en diferentes diálogos, mostrando la opinión de Graciela enfrentada a la de su novio César y a la de Catita y su novio Dominguez. Por ejemplo, en la primera escena junto a Graciela, en el vestidor de la Academia de Danzas, Catita sienta su opinión diciendo “En cuanti que me case largo todo, che. A mi marido no le podría gustar de que yo seguiría enseñando mis encantos femeninos arriba de un escenario”, ante la mirada disidente de Graciela. Asimismo, apenas César conoce a la protagonista, le dice sentenciosamente “Nunca querrá a nadie”, para luego, en la próxima escena juntos, cuando él le expresa su cariño, enunciar: “con decirle que hasta pensé que un día dejaría el baile por mí”, frente a lo que ella responde efusivamente “¡No lo haría nunca!”. Sin embargo, al final del filme, luego de que su “honor” ha sido mancillado al tener que bailar en un cabaret, y tras el gesto “heroico” de César, de evitar la vergüenza de sus padres y montar toda la escena para que ella pueda cumplir su sueño de bailar *Las Sílides*, él vuelve a decirle: “He hablado con tus padres, ¿dejarás el baile por mí?”, a lo que Graciela contesta “Sí, tú me has dado la gran noche que soñé, ¿después de esto qué más?” y finalmente se abrazan, restaurando el orden patriarcal preestablecido.

Tal como explica Lobato (2007), en todas las representaciones de la mujer trabajadora, y a pesar de que tenga un trabajo “honrado”, pareciera que ésta sólo tiene un destino final: el burdel. En este caso, a pesar de que el ballet sea un arte de élite, supuestamente respetado y de celibato, cuando la protagonista se lo propone como carrera profesional —a diferencia de Catita que se mueve entre el trabajo y el ocio—, y decide conscientemente trabajar de la danza —expresando que no desea trabajar de ninguna otra cosa—, dejando su rol de estudiante sostenido hasta el momento, se inicia su desgracia. Su periplo la hace recorrer diferentes lugares y tipos de danza, hasta que termina en el cabaret, bailando el can-can, frente a marineros borrachos que intentan abusar sexualmente de ella.

En este sentido, la danza, por lo menos como profesión, como trabajo, no como “satisfacción” o “lujo” —“¿lo desea [el ser bailarina] como una satisfacción, como un lujo?” le pregunta el maestro a Graciela al hacerle la prueba de ingreso a su Academia—, constituye en la representación del filme, un lugar peligroso para el

“honor” y la “decencia” de la mujer. En mi opinión, acrecentado por el hecho de trabajar con el cuerpo, tal como dice Catita “enseñando los encantos femeninos”.

Si bien durante el peronismo, como explica Lobato (2007), el trabajo pasa a ser dignificante, éste seguía siendo concebido como una “necesidad” en el caso de la mujer trabajadora. Y es posible asumir que cuando este trabajo era por decisión, por placer, y además, como dije, es un trabajo que se realiza con el cuerpo, seguía constituyendo un lugar “peligroso” para la mujer. Quizás, en el imaginario cultural se sigue manteniendo la mirada del s. XVIII y sus manuales de conducta. Como explica Nancy Armstrong en su libro *Deseo y ficción doméstica* (1991), en éstos, la mujer era vista como deficiente en cualidades femeninas si pasaba su tiempo en entretenimientos ociosos, ya que la participación de la mujer en un espectáculo público hacía, al ser un objeto de exposición, que pierda valor como individuo. Asimismo, estos libros consideraban que la esencia de la mujer yacía dentro o debajo de la superficie, teniendo como consecuencia que el cuerpo material de la mujer pareciera superficial.

Esta es la misma visión de la mujer que tienen los ballets neoclásico-románticos, producidos aproximadamente en la misma época, cuya noción del cuerpo describí anteriormente y lo que derivó a su vez, en una concepción de la bailarina como profesional que la acercaba a la prostitución. Si bien, por un lado, sus cuerpos eran idealizados, puros y etéreos, los mismos eran deseados y objetualizados por parte de los espectadores e identificados con el rol de una mujer seductora. De este modo, el detrás de escena de la Ópera de París se parecía más a un “mercado de carne”¹⁰⁰. Las bailarinas no ganaban el dinero suficiente para subsistir, pudiendo decirse que pertenecían a la clase trabajadora, y muchas veces debían participar de un sistema “semi-oficial” que enmascaraba la prostitución. Así, el estatus de las bailarinas del s. XIX se acercaba al de las cortesanas. Asimismo, esto marcaba una manera de ver los espectáculos, voyeurística, representada en la época por el crítico Theophile Gautier, ya que la escena de ballet era erotizada bajo el conocimiento de que las bailarinas se encontraban sexualmente disponibles luego del espectáculo (Banes, 1998; Sayers, 1995).

Esta visión voyeurística sobre la mujer continúa, especialmente en el cine narrativo de ficción —caracterizado por el cine clásico y el género melodramático—, siguiendo a Laura Mulvey (1975). Esta teórica feminista plantea que el cine pone de

¹⁰⁰ Esto puede verse en la pintura de Édouard Manet *Baile de máscaras en la Ópera* (1873), la cual fue descrita como una representación de un “mercado de carne” por Julius Meier-Graefe (Sayers, 1995).

manifiesto estructuras placenteras de la mirada, de las cuales la “escoptofilia” es el placer de ver a otra persona como objeto erótico. En este sentido, este tipo de cine fue creado bajo la mirada masculina activa, mientras que la mujer es la imagen, lo pasivo/femenino.

Al respecto, Valeria Manzano (2001) señala, en su análisis de las trabajadoras en el cine argentino de 1938-1942, que la mujer/imagen construida por el cine de la “época de oro” es la de la novia-que-espera, la futura esposa y la madre, y que la alteridad de estas heroínas puede ser tanto la prostituta como la trabajadora. Muchas veces ambos roles están asociados en lo que Manzano denomina como una potencial doble explotación —sexual y social— a la que están sometidas las mujeres que traspasan el “umbral del hogar”, como sería el caso de Graciela de *Mujeres que bailan*. Cabe recordar que esta concepción proviene de la herencia tanguera que tiene el melodrama argentino, la cual se ejemplifica con el poema de Evaristo Carriego, *La costurerita que dio aquel mal paso*.

No obstante, tal como desarrollé anteriormente, en el caso de *Mujeres que bailan* dicha explotación sexual es propugnada por el Villano, mientras que la Víctima es representada como casta y célibe en su devoción a la danza. De modo similar, resulta la representación de las trabajadoras en la anterior película de Romero, *Mujeres que trabajan*. En ésta, quien da el “mal paso”, Clara, lo da por “amor”. Veo aquí, cierta intención de no estigmatizar a la trabajadora como prostituta, reforzando el concepto de “necesidad” para la mujer que trabaja fuera de su hogar.

Pero es en esta fuerte concepción, en la que difiere el personaje principal de *Mujeres que bailan*. Graciela no quiere trabajar por necesidad, ella lo hace por vocación. Desea ser una profesional de la danza, y quizás por eso es castigada más crudamente, llegando a considerar el suicidio como la única salvación, hasta que su héroe la rescata. A diferencia de Ana María —protagonista de *Mujeres que trabajan*— y sus compañeras, quienes tienen un causante de necesidad para ser trabajadoras —mantener a su familia, ser analfabetas, o no tener familia—, Graciela elige ser trabajadora de la danza. Ella no sufre su elección mientras pertenece a un sector diferenciado, el ballet. Pero cuando debe trabajar en una *boîte*, como “bataclana”, en un tablao flamenco y por último en el cabaret, si bien continúa eligiendo el trabajo antes que la “derrota”, su “decencia” se va viendo comprometida, hasta llegar al nivel de la explotación sexual que hace peligrar su “honor” y “humilla” potencialmente a sus padres —al igual que Clara en el caso de *Mujeres que trabajan*—.

Ahora bien, a diferencia de la representación de las mujeres que trabajan en el filme homónimo de Romero, en *Mujeres que bailan*, el discurso se vuelve más conservador. Mientras que en la primera, el trabajo dignifica, tiene una capacidad redentora¹⁰¹ y establece una “(...) posibilidad de autoafirmación de las mujeres que se constituyen identitariamente en torno al mismo (...)” (Manzano, 2001:277); en la segunda —tal como expuse, acrecentado por las variables ya analizadas de la elección y vocación y del trabajo corporal— el trabajo conduce al burdel. La única salida de éste es a través de la restauración del orden patriarcal por medio del matrimonio. Si bien esta alianza, tal como señalé anteriormente, puede considerarse como una conciliación entre clases sociales, la misma se da en un ascenso social —aunque el abogado no es considerado como un aristócrata, no pertenece al mismo sector que la “humilde provinciana”—, mientras que en *Mujeres que trabajan*, la conciliación sólo es posible cuando ambos pasan a ser obreros, evidenciando lo que desarrolla Karush acerca de la representación de la bondad intrínsecamente radicada en los pobres. Resulta destacable el final de *Mujeres que bailan* ya que pareciera conciliar el trabajo y los valores positivos de la sociedad en un lugar intermedio entre la aristocracia y los pobres, en la clase media. Aunque para la mujer este final resulta más conservador que el de la anterior película.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto y continuando con lo dicho en el anterior apartado, cabe recordar que la comedia melodramática deja espacio para subversiones, especialmente a través del personaje que compone Marshall, ya que al escapar de las reglas estrictas del melodrama puede socavar la moral convencional.

De este modo, si bien sus aspiraciones son convencionales —lujo, confort, matrimonio—, su personaje es ambivalente ya que tras su rol de “bobo” puede plantear por momentos, otro punto de vista. Por ejemplo, cuando ve la oportunidad de triunfar en la danza, su opinión cambia completamente en relación a lo anteriormente sostenido, diciendo “l'arte está antes que l'amor. Zo si triunfo, no me caso”. Del mismo modo, su discurso respecto a la mujer genera risa a partir de subvertir el uso del lugar dado a su género, evidenciando, a partir de un supuesto mal uso de las palabras, la moral convencional respecto a la mujer. Por ejemplo, ante la trampa puesta por Rivera y su

¹⁰¹ Manzano explica que “La capacidad ‘redentora’ del trabajo es la prescripción final, es el ‘mensaje’ moral. Desde las *Mujeres que trabajan*, y fundamentalmente desde la *trabajadora militante*, la tarea realizada con Ana María fue la de ‘conversión’: desde una antagonista de clase (equiparada en sus primeras imágenes al patrón) a una solidaria *compañera*” [el subrayado le pertenece a la autora] (2001:276).

socio para seducir a Graciela y Catita, cuando ellos las empiezan a manosear luego de la fiesta, sus novios llegan al rescate. Sin embargo, éstos las culpan a ellas de la situación ya que queda expuesta la mentira de Catita, quien les había ocultado que asistirían a la fiesta. En este momento, Dominguez le dice a Catita “¡Qué cínica es esta mujer!”, a lo que ella responde “¡Más mujer será usted!”, evidenciando el estatus de su género, la construcción cultural de la feminidad, tomando como insulto su condición de “mujer” y no el adjetivo “cínica”. Asimismo, cuando ellos buscan su perdón, mientras Graciela está entusiasmada por el hecho de reencontrarse con ellos —intercambiando el rol entre ambas—, Catita le dice “A los hombres hay que hacerlos sufrir un poco mija', si no ¿a'onde está la superiorida' del seso femenino de las mujeres?”, nuevamente socavando la moral convencional.

En conclusión, si bien por un lado *Mujeres que bailan* produce una democratización de la cultura, por otro, busca el modo de mantenerse en el lugar de un mundo sublime, mágico y admirable, pero a la vez peligroso, especialmente para la moral de las mujeres. En este sentido, el melodrama y sus reglas narrativas, sirve a la narración para colocar a la danza en dicho lugar romanticista, educando acerca de lo nocivo de este mundo, y aleccionando principalmente a las mujeres que desean ser bailarinas. De este modo, la mujer que desea ser trabajadora de la danza es castigada por transgredir la norma patriarcal de casarse y formar una familia. Sin embargo, el filme deja lugar a un discurso que podría funcionar como subversivo, a través del género cinematográfico mismo. El hecho de que sea una comedia melodramática permite que los personajes cómicos, principalmente Catita, socaven la moral convencional del género, diferenciándose por lo tanto, del periplo correspondiente al personaje romántico principal, el de Fanny Navarro, y a su final. Niní Marshall, desde la comicidad y la parodia que le permite su personaje, puede burlarse tanto de los gustos estéticos y la moral de la élite —principalmente a través de su habla y en su danza— como del rol socialmente asignado a la mujer.

4.5 *Marihuana* (1950) de León Klimovsky

A diferencia de las anteriores películas, no me detendré aquí a relatar y analizar en detalle el argumento ya que en este caso el mismo no refiere a la danza. La danza aparece como parte de un ambiente, como una apelación poética a un clima y un estado.

Marihuana se estrenó el 27 de septiembre de 1950 —y en 1951 participó del Festival de Cannes—, aunque su estreno estaba pautado para el 29 de agosto y fue suspendido por la Dirección General de Espectáculos (*La Prensa*, 1950a). A partir de la reglamentación en agosto de 1950, de la Ley de Cine 13.651 quedaba establecido que la Dirección General de Espectáculos Públicos podría excluir de la ley a aquellas “películas deficientes” que carecían de “un mínimo de calidad artística y cultural”. Esta definición ambigua dejaba librada la decisión a la voluntad política estatal del ente y la discriminación de películas no tardó en llegar. En septiembre de 1950, por medio de un decreto de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, se dispuso que, para gozar de las medidas de protección a la industria, las películas argentinas tendrían que “reflejar cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino”; agregando que “cualquier película que de alguna manera exhiba costumbres, problemas sociales o alguna manifestación que pueda afectar el elevado nivel moral y cultural alcanzado por el pueblo argentino, no debe ser incluida dentro de lo prescripto en las disposiciones de las leyes mencionadas” (Kriger, 2009: 62). Esta medida fue la que afectó el estreno de *Marihuana* de Klimovsky —así como otro filme suyo, *Suburbio*—, la cual sufrió cambios que le quitaron referencias a la realidad argentina (Kriger, 2009). De todos modos, ciertas referencias persisten, aunque tras los créditos una leyenda aclara: “Esta película es un homenaje a nuestras autoridades, a quienes debemos que la Argentina de hoy, viva libre de esa temible droga” —quizás una de las modificaciones introducidas—. Así, la narración queda enmarcada en un pasado oscuro cuyos conflictos han sido resueltos en la Nueva Argentina de Perón, al igual que lo que sucedía con varias películas de la época, estudiadas por Kriger (2009).

Marihuana puede ser definida como un drama o un policial que tal como expresaban los diarios de la época era un “relato dramático sobre los estragos de la terrible droga” (*La Razón*, 1950b: 8). Y a pesar de su primer estreno fallido, luego permaneció en cartel ocho semanas con gran cantidad de asistencia de público, probablemente gracias a la anterior prohibición (Maranghello e Isaurralde, 1997). El relato está protagonizado y narrado por un famoso cirujano, el Dr. Urioste —interpretado por Pedro López Lagar—, quien se encuentra combatiendo a este narcótico a nivel internacional y como argumento para la lucha cuenta su propia experiencia. Luego del asesinato de su esposa en una *boîte*, Urioste se adentra en el mundo de las drogas para buscar al asesino. Al inicio del filme, se explica didácticamente, la relación

etimológica entre la marihuana y la palabra “asesino”¹⁰², para concluir que esta droga es “un asesino alucinado que recorre América”. En su búsqueda, Urioste comienza a volverse adicto pero finalmente es salvado por una cantante de “los bajos fondos”, protagonizada por Fanny Navarro, quien se encuentra en la búsqueda de su propia redención y además se siente atraída hacia él.



Imagen 75. Anuncio en el diario *La Prensa*, martes 29 de agosto de 1950.

En este relato, lo marginal, lo abyecto, lo “diferente” —como anuncian las publicidades (Imagen 75)—, toma centralidad a través de *boîtes* del “bajo fondo”, un circo con su protagonista el enano “Corazoncito” quien está relacionado con el tráfico de drogas, una mujer renga, un loco que maneja un auto imaginario, afroamericanos, matones que golpean al cirujano, mafiosos del tráfico de drogas, y un antro de venta y consumo de marihuana ubicado en el sótano de una casa. Quizás por ello la danza elegida para la película no fue ni el ballet, ni el tango, ni ninguna forma reconocible, sino una danza creada e interpretada por Cecilia Ingenieros¹⁰³, bailarina de danza moderna.

¹⁰² Narra el filme: “Marihuana, vieja droga oriental cuya leyenda trajo a Europa, Marco Polo. Hace nueve siglos, Hassan ibn Sabbah, ‘El viejo de la montaña’, descubrió su poder. Sus guerreros eran los más feroces, los más temidos, los más crueles. El arma de Hassan era el ‘hashis’, el extracto de la planta de cáñamo indiano, con ella ofreció a quienes le siguieran, el paraíso prometido. El hombre era una bestia prisionera. Se creían elegidos de Dios, dueños de la vida y de la muerte, y solo eran una secta de criminales enloquecidos por la droga. Los llamaban ‘los tomadores de hashis’, los ‘hassasin’. De ahí nace la palabra ‘asesino’, es decir, el que mata por un gusto bestial, irrefrenable...” (Klimovsky, 1950).

¹⁰³ Según la biografía reseñada por Paulina Ossona (2003), Cecilia Ingenieros, la hija menor de José Ingenieros y Eva Rutenberg, estudió ballet cuando era una niña pero abandonó. Coursaba el segundo año

La primera aparición de la danza se da en un recuerdo. Urioste, luego de fumar por primera vez, amanece golpeado en una zanja. Ya en la clínica, la policía intenta indagar en sus recuerdos para encontrar al asesino de su esposa, pero mencionan que un efecto secundario de la marihuana sería la amnesia parcial. Urioste intenta recordar y lo hace fragmentariamente. Un médico dice que él “habla de una mujer extraña y de seres exultantes (?) como enloquecidos”. A la mente del protagonista le vienen imágenes, nombres, sensaciones. Una de esas imágenes es la de Ingenieros bailando, la “mujer extraña”. Él la describe como “una visión”, de un “rostro terrible, un rostro cadavérico de mujer” (Imagen 76).



Imagen 76. Rostro de Cecilia Ingenieros en el recuerdo de Urioste. Fotograma extraído del filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950).

de Derecho y Ciencias Sociales cuando comenzó a tomar clases de danza moderna, tras haber visto bailar a Jooss y Otto Werberg. Su primera profesora fue Ida Meval. Luego integró la compañía de Werberg y volvió a estudiar ballet con Estela Deporte y Ángel Eleta. Comenzó a crear sus primeros solos. Formó parte del Ballet Winslow con quien conoció la *modern dance* norteamericana. Fue becada para estudiar danza y pintura en el Colegio Sarah Lawrence en Bennington, New York, donde se formó con Bessie Schonberg y José Limón, entre otros. También estudió en Estados Unidos, con Martha Graham, Doris Humphrey y Louis Horst; y con los profesores de ballet Obruchov y Wladimiroff. A su regreso formó su primera compañía de danza moderna, también la primera dirigida por una coreógrafa argentina. Siguió formándose con los Sakharoff. En 1950 fue becada por el gobierno francés para seguir un curso de coreografía en la Ópera de París con Serge Lifar. En 1957 ingresó como profesora en la Escuela Nacional de Danza. Asimismo, desde 1938 hasta 1950, escribió sobre arte en diversos medios gráficos.

En este momento de “visión” o recuerdo parcial aún bajo efectos narcóticos, Ingenieros aparece en un pasillo profundo apenas iluminado, vestida con un vestido largo oscuro de mangas acampanadas. Avanza hacia la cámara que se encuentra fija, con giros y balanceos hacia los lados. Leves inclinaciones de torso con los brazos angulares (sin codos extendidos como en el ballet) y cabeza hacia arriba (Imagen 77). En una calidad de movimiento entre etérea y terrenal, dada por la utilización del peso característica de la danza moderna.





Imagen 77. Fotogramas extraídos del filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950).

La siguiente escena danzada se muestra en el antro en el que se reúnen a fumar marihuana. La secuencia se inicia cuando Urioste es acompañado allí por Marga Quiroga —Fanny Navarro—. Descienden al sótano acompañados por “Sopita”, un concertista de piano degradado por la droga, que equipara aquel camino con el descenso al infierno de Dante, e incluso cita un pasaje en italiano, mientras las imágenes muestran largas escaleras en un edificio semi-abandonado. Una vez en el lugar, Ingenieros se acerca a la mesa de Urioste y le dice que sabía que volvería a fumar. Luego, inicia su danza al compás de tambores y cantos africanos o caribeños. Esta coreografía tiene un carácter ritual y de posesión. Fue descrita por la crítica de *La Razón* (1950b) como una “macumba embrujada”. La danza rítmica comienza con movimientos de cadera, y se compone principalmente de movimientos de brazos hacia el cielo como invocando, seguidos de sacudidas de torso y cabeza (Imagen 78); y giros. Además, cabe señalar que se puede apreciar la técnica en *modern dance* norteamericana de Ingenieros, particularmente su formación con Martha Graham, ya que trabaja con la contracción y la relajación de su torso (Imagen 79). La danza termina cuando después de girar y girar

sobre su eje (como hacen los sufís al meditar por ejemplo, en su danza derviche), cae al suelo como extasiada (Imagen 80).



Imagen 78. Fotograma extraído del filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950).



Imagen 79. Fotograma extraído del filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950).



Imagen 80. Fotograma extraído del filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950).

En la narración de la película, la danza ocupa el lugar de lo desconocido —la pérdida de memoria y el ambiente marginal de la droga—, el trance y la visión —dados por el consumo de la marihuana—. La danza ya había representado esto en el ballet de características orientalistas, *La Bayadera* (1875) de Petipa. En este, el protagonista desesperado por la muerte de su amante —la bayadera— y bajo la influencia del opio, la ve en el Reino de las sombras, muerta y multiplicada su imagen por espectros de bayaderas. En este ballet, el romanticismo se articula con la perfección e ideal de belleza de la forma del ballet con características neoclásicas y racionalistas. Pero en *Marihuana*, la danza de Ingenieros no tiene relación con aquella alucinación representada racionalistamente. La coreografía de Ingenieros remite a lo extático, a lo demoníaco, a la bruja, al romanticismo en términos dionisiacos e irracionalistas. Susan Manning (2010) caracteriza la *Hexentanz* —*Danza de la Bruja I y II*— (1914/1926) de Mary Wigman, como demoníaca y extática, un eco del romanticismo alemán, es decir como canalización de las fuerzas irracionales de la naturaleza. La danza de Ingenieros alude conceptualmente a la *ausdruckstanz* antes que a la *modern dance*, lo cual puede deberse a su variada formación, aunque la técnica que elige sea la *modern dance*.

En conclusión, en *Marihuana* la danza nuevamente ocupa un lugar romántico en la narración. Sin embargo, a diferencia de los demás filmes, la representación de lo marginal requiere de un tipo de danza que pueda representar lo dionisiaco antes que lo apolíneo, por ello la danza moderna ocupa este lugar. La coreografía de Cecilia Ingenieros remite al irracionalismo romántico extático, más cerca de Wigman que de Graham —aunque se puede apreciar su técnica en los movimientos de la bailarina—.

4.6 Apollon Musagète (1951) de Irena Dodal

Apollon Musagète de la artista checo-argentina Irena Dodal (Imagen 81) es un caso diferente a las demás películas analizadas. No tiene trama argumentativa más allá de la del propio ballet filmado. Es un filme breve, de 16 minutos, en el que sólo hay danza. No se propone a sí mismo como un filme comercial sino experimental. Por lo tanto, no formaría parte del corpus presentado al inicio del capítulo, sino que merece un análisis con otras categorías. Y si bien no es una película comercial, estuvo subvencionada por el Instituto Cinematográfico Argentino, lo que demuestra que el cine modernista y experimental también tuvo lugar en la promoción estatal de la industria y

el arte cinematográfico. Sin embargo, en los cines comerciales no aceptaron exhibir la película ya que debían hacerlo gratuitamente, porque era un “aporte cultural” y su duración “ocupaba demasiado espacio comercial” (Dodal *cit. in* Manso, 1987: 517).



Imagen 81. Revista *Danza*, 1954: 29.

El ballet filmado es, como el título lo anuncia, *Apollon Musagète* de George Balanchine. Aunque Dodal no pudo filmarlo en su totalidad debido a falta de presupuesto, y debió quitar las variaciones solistas (Dodal *cit. in* Manso, 1987: 516). Entre el 21 de marzo y el 3 de abril de 1951 filmaron el ballet en los Estudios Emelco, y se pre-estrenó el 21 de diciembre del mismo año, en los jardines de la residencia de la familia de Ridder (Marcelo de Ridder fue el productor del filme) en la Avenida Alvear (Manso, 1987). Luego, participó en los festivales cinematográficos internacionales de Cannes (1952), Festival Stravinsky de Nueva York (1952), Río de Janeiro (1952), Venecia (1952), Viña del Mar (1953), Génova (1955), Berlín (1958) y SODRE de Montevideo (1958), obteniendo varios premios y distinciones (Manso, 2008; 1987). El 16 de enero de 1955 se proyectó gratuitamente para “la gente que baila” en el cine “Callao” (*Danza*, 1954).

Al inicio de la película se transcribe el argumento del ballet:

Un rayo luminoso traspasa la oscuridad cósmica y despierta la diosa nocturna —la divina LETO— y engendra así al Hijo del Sol...

Dos divinidades vienen a quitar sus ideales ataduras que lo ligan a la Noche y a inculcarle las primeras nociones de la música...

Aparecen tres Musas... Apollon se siente enseguida atraído por Terpsícore, musa de la danza... pero las otras dos los separan obligándolo a compartir, entre las tres, su divina aureola...

La cuadriga mitológica significa este breve momento de la marcha apolónica: el Olimpo, llama al Hijo de la Luz, recordándole su divina progenie... Y Apollon “Conductor de las Musas” las guía hacia la altísima cima de los Dioses y los mitos... (Dodal, 1951).

Los bailarines, pertenecientes al Ballet Estable del Teatro Colón, fueron Víctor Ferrari —Apolo—, María Ruanova —Terpsícore—, Irina Borovski —Polimnia—, María Delia García —Calíope—, Beatriz Ferrari —1º Diosa—, Josefina Serrano —2º Diosa—, Pepita Admella —Leto madre de Apolo—. La orquesta también era la del Colón, dirigida por Kinsky.

En 1942, Balanchine mismo había escenificado este ballet en el Colón, para quienes montó exclusivamente el Prólogo del mismo (Giorello, 2005). Estrenó además un ballet especial para esta compañía, *Concierto de Mozart* (Destaville, 2005; Manso, 2008). El ballet *Apollon Musagète* fue creado por Balanchine en 1928 para los Ballets Russes. Fue una obra trascendental para el desarrollo del formalismo en la danza académica. “Rompiendo con los prejuicios representativos, este ballet revisaba la poética neoclasicista oponiéndose al arrebató subjetivista del romanticismo o del expresionismo germánico. El médium pasaba a ser un fin en sí mismo” (Tambutti, 2016: 94). Por ello es posible caracterizar a Balanchine como modernista, en términos greenberianos¹⁰⁴. Sally Banes (1994) señala que tanto *Apollon* como *The Four Temperaments*, marcaron un punto de inflexión en la coreografía de Balanchine, ya que se expande su vocabulario técnico en direcciones vanguardistas. Su modernismo en esta obra parecía haber sido creado a partir de la yuxtaposición del vocabulario clásico con energías provenientes del jazz y movimientos de danzas vernáculas, tomados de la danza negra (Banes, 1994). Esta “distorsión” al ballet clásico estaba dada por los

¹⁰⁴ Clement Greenberg (2006 [1960]) plantea que el modernismo consiste en la utilización de los medios específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina, alcanzando su “pureza”, es decir, su autodefinición y por lo tanto su autonomía.

elementos afroamericanos tales como un torso distinto, los movimientos de caderas, los pies flexionados, las inclinaciones, y las manos del jazz (Banes, 1994).

En consonancia con el modernismo de Balanchine, Irena Dodal propuso una narración fílmica autónoma, de “cine puro”. La realizadora expresó que a ella le interesaba filmar una idea, no un ballet (*cit. in* Manso, 1987: 517). Esto se encuentra expuesto en las palabras de Emery transcriptas al inicio del filme:

“APOLLON MUSAGETE” en la concepción de IRENA DODAL, busca ser (más que un ballet filmado) una contribución al cine puro y fijar para siempre la perfecta comunión de la coreografía de BALANCHINE, la música de STRAVINSKY y los mejores danzarines argentinos que las interpretan; creando un tipo inédito de poema visual en el cinematógrafo y aportando un documento inapreciable a la historia de la “Danza Clásica” contemporánea... [Los destacados le pertenecen al autor] (Dodal, 1951).

“No es entonces ‘Apollon Musagete’ un *ballet* transcripto al cine como cualquier danza” publicaba la revista *Lyra* (1951). En base a esta concepción de autonomía de los lenguajes artísticos propongo que esta película sería la primera en la Argentina que desarrolló el concepto que hoy se conoce como “videodanza”¹⁰⁵ —aunque en este caso no sería video sino cine—, o como lo denomina Emery un “poema visual en el cinematógrafo”. Los bailarines “no solamente me presentaban la técnica, sino la expresión. Yo pedía interpretación para el cine” expresa Dodal (*cit. in* Manso, 1987: 517). En este sentido, se evidencia el punto de vista de la cineasta, el montaje (Imagen 82), el encuadre a través de la iluminación (Imagen 83), haciendo primeros planos de los rostros o planos detalle de las manos o los pies, sobreimpresiones que muestran escenas superpuestas (Imagen 84), planos picados y contrapicados (Imagen 85), etcétera. Estos son momentos que a Dodal le interesaban destacar simbólicamente, enuncia: “Cuando la Madre Noche da a luz, es el nacimiento de Apollon [Imagen 83], en la Noche, hijo del Sol, es atendido por tres Diosas [sic] que le traen los símbolos de las artes, y él (allí ocurre algo muy hermoso) se siente atraído por Terpsícore, en el

¹⁰⁵ “El cine, al igual que la danza, son colaboradores en la creación de una forma híbrida, denominada video-danza. La cual entendemos como la construcción de una coreografía, que sólo vive cuando está reproducida en un video, filme o tecnologías digitales. Es la relación del cuerpo y la cámara: es el resultado del diálogo entre ambos, que concluyen su interacción en la sala de montaje, produciendo un nuevo e independiente objeto, que bordea las disciplinas de la danza y el cine” (Koleff, 2010: 114).

toque mágico de los dos dedos, como en la obra de Miguel Ángel, estamos en el momento de la creación [Imagen 86]” (Dodal *cit. in* Manso, 1987: 517).

Respecto a la autonomía de los lenguajes artísticos, Dodal expone su teoría en la revista *Danza* (1954). Expresa que si bien la danza y el cine tienen orígenes distintos — uno motivado por el ritual y el otro por la técnica—, en el caso de una realización cinematográfica de danza, es el director quien debe darle aquel carácter artístico, asumiéndose como un creador. Es decir, que Dodal no se plantea la filmación de un ballet como un mero registro, sino que propone que debe haber una mirada artística activa por parte del realizador de cine.



Imagen 82. Secuencia del filme donde se puede observar el montaje ya que no hay *raccord*. Fotogramas extraídos de *Apollon Musagète* (Dodal, 1951).



Imagen 83. Fotograma extraído de *Apollon Musagète* (Dodal, 1951).



Imagen 84. Fotograma extraído de *Apollon Musagète* (Dodal, 1951).



Imagen 85. Fotograma extraído de *Apollon Musagète* (Dodal, 1951).



Imagen 86. Fotograma extraído de *Apollon Musagète* (Dodal, 1951).

En conclusión, *Apollon Musagète* de Irena Dodal, se propone como un filme modernista que articula danza, música, y cine. Para ello se vale de un ballet modernista en sí mismo. Y constituye de este modo un caso singular en la cinematografía de la época pero no por ello incomprensido en la práctica de la danza y del arte en general.

En el presente y último capítulo, analicé algunas películas de los años 1940 y 1950 —parte de un vasto corpus— que incluyen a la danza escénica. Considero que esta “explosión” de la danza en el cine es el resultado del clima cultural de la época y de las

políticas culturales implementadas por el primer peronismo para la promoción industrial del cine.

Las películas que destaco para su análisis son las siguientes: por la preponderancia de la danza, *Donde mueren las palabras*, *Pájaros de cristal* y *Mujeres que bailan* —en estas dos últimas la trama se desarrolla completamente en el mundo del ballet—; por la excepcionalidad de la forma dancística, destaco el filme *Marihuana* debido a la incorporación de danza moderna; y por la excepcionalidad de la forma cinematográfica, señalo *Apollon Musagète* como la primera experiencia local de lo que hoy se denomina como videodanza.

En estos filmes, examiné la representación de la danza asumiendo que ésta refleja cierta práctica de lectura del momento, como parte de un imaginario social de la época. Este imaginario estaría ligado por un lado, a la tradición balletística de la compañía Les Ballets Russes; y por el otro al lugar que ocupa la danza en las narraciones —exceptuando el caso de *Apollon*—, a saber, un lugar mágico-romántico y a la vez “peligroso”. Por lo tanto, si bien la danza es un lugar atractivo, el público podría verse distanciado ante su inminente peligro, y así este arte continuaría perpetuando su lugar como un mundo inaccesible al que realmente sólo unos pocos acceden.

Conclusiones

A partir de la idea de escribir una historia social/cultural de la danza argentina y desde una perspectiva de la historia de la danza entendida como la conjugación de dos ejes dialécticos, el sincrónico y diacrónico, estudié a lo largo de cuatro capítulos, la práctica de la danza argentina durante el primer peronismo, analizando distintos aspectos de la relación entre la danza y la política, y las políticas de Estado.

A lo largo de la presente investigación, trabajé con tres ejes de análisis, centrales a cualquier práctica artística: la producción, la obra, y la recepción. El primero, constituye el ámbito en el que participan los bailarines y bailarinas, los coreógrafos/as, los directivos de las instituciones oficiales y no-oficiales, todo aquel que forma parte de la producción material de una pieza escénica —técnicos, escenógrafos, vestuaristas, productores, empresarios, etcétera—, pero también aquellos que participan de la producción de modo simbólico, por ejemplo, los intelectuales. El segundo eje, el que corresponde a la obra en sí misma, constituye una representación, en el doble sentido que plantea Roger Chartier como signo de una ausencia y como exhibición de una presencia —una re-presentación simbólica—. De este modo, la noción de representación permite conectar las posiciones y relaciones sociales con el modo en el que los individuos y los grupos se perciben y perciben a los otros.

Es por ello que la obra constituye tanto un objeto de estudio en sí misma, como la posibilidad, el nexo, para estudiar las prácticas de lectura. En este sentido, la expectación, el consumo cultural por parte de las clases populares, puede constituir el espacio de libertad creado por las tácticas de microrresistencia y apropiación. De este modo existe la posibilidad de una retroalimentación entre la alta cultura y las culturas populares. Así, si bien hay una hegemonía cultural, que en este caso va a estar representada por los ejes de la producción y la obra, también existe la posibilidad de una contrahegemonía, a partir quizá, de las prácticas de lectura, o de ciertas formas artísticas. Existe una posibilidad de resistencia dada a partir de los usos que las culturas populares encuentran en los resquicios de la cultura hegemónica dominante.

En este sentido, la danza espectacular, que ingresó como práctica artística en la Argentina de la mano del gusto de la élite intelectual porteña, en sintonía con el gusto de la clase alta argentina, puede ser apropiada por las culturas populares a través del consumo cultural propugnado por las políticas culturales del primer peronismo.

En un primer momento, la danza se configuró como un arte representante de la cultura humanista, la denominada “alta” cultura en oposición a las culturas populares. Su exponente máximo era el ballet o danza clásica y su centro legitimador el Teatro Colón. Posteriormente, a mediados de 1940, ingresó una cultura emergente, en búsqueda de legitimación, la danza moderna y sus agentes. De todos modos, los preceptos estéticos que guiaban a esta no diferían esencialmente de los del ballet. Manteniéndose de este modo, dentro de la esfera de la “alta” cultura como modo de legitimarse.

No obstante, la planificación cultural implementada por el primer peronismo, puso en tensión la relación entre “alta” y “baja” cultura. Por medio de la democratización de la cultura se dio acceso a las clases populares al consumo de bienes artísticos que anteriormente le eran accesibles sólo a la clase alta. De este modo, la danza dejó de ser objeto de consumo sólo de la élite intelectual, sino que fue accesible a nuevos públicos, masivos. Se aportó a la creación de un público para la danza, lo que también le permitió consolidarse como práctica artística.

La existencia por primera vez en nuestro país de una planificación cultural estatal, contribuyó a la danza ya que le dio lugar a ocupar múltiples espacios, profesionalizarse, divulgar la práctica, y tener ámbitos de formación públicos. Sin embargo, los preceptos estéticos dominantes en las producciones continuaron siendo los mismos, lo cual considero que otorgaba a la danza una característica adaptativa que le permitía crecer y afianzarse en cuanto práctica, beneficiándose de las políticas culturales implementadas por parte del gobierno, pero por otra parte, manteniéndose en las formaciones culturales hegemónicas como arte representante de la “alta” cultura.

En el análisis del Teatro Colón y su Ballet Estable, observé que las formaciones culturales que los guiaron desde su creación, no se modificaron durante el primer peronismo. Continuaban siendo las de la “alta cultura” y de la élite porteña que miraba hacia Europa. Si bien ingresó el folklore y las manifestaciones de corte nacionalista, lo hicieron pasadas por el tamiz de lo “universal”. Claro que esto no se contradecía con la concepción de cultura promovida por parte de la planificación cultural estatal, ya que ésta radicaba en la “elevación cultural” del pueblo a través del consumo de bienes culturales que anteriormente les eran negados. En este sentido, se llevaron a cabo las políticas de “democratización” de la cultura a través de las funciones al aire libre y las funciones para obreros en el Colón, pero los públicos (los habitués al Colón con abono fijo y los nuevos ingresantes) y por lo tanto las clases sociales, continuaron separadas.

En cuanto al Teatro Argentino de La Plata y su Ballet Estable, las prácticas que promovieron las políticas culturales del primer peronismo tuvieron diferentes propósitos y resultados. En general, la programación del teatro, su producción y sus entidades creadas, no se contradijeron con la estética dominante y las formaciones aliadas a la clase alta, sino que, por el contrario, éstas fueron propiciadas y alentadas en una búsqueda para que sean consumidas por otro público, cuyo gusto debía ser “elevado”. Quizás por ello, su recepción fue afirmativa, concurriendo vastas cantidades de espectadores a todas las funciones, así como la crítica periodística apoyó dichas políticas.

En cuanto al Teatro Nacional Cervantes, considerado el “epicentro de las políticas culturales” del primer peronismo, hubo allí, principalmente, difusión de danza. Sin embargo, destaqué la creación en 1947 del “Seminario de Estudios Coreográficos” anexo al Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Este hecho, aunque no tengo datos de si se implementó, y si fue así, cuánto duró, resulta de importancia ya que permitiría la creación de nuevos coreógrafos, quienes se educarían teniendo contacto con la danza moderna y no sólo con el ballet y el folklore, institucionalizando la educación y la formación en este estilo. De este modo, se le daba un marco “oficial” y un apoyo estatal a la disciplina.

Por otro lado, como parte de la democratización del bienestar surgió el uso del espacio público a través de la posibilidad de disposición de lo existente y la creación de espacios nuevos. La ocupación del espacio público por parte de las masas surgió del “mito de origen” del peronismo —el 17 de octubre—, y representaba la conquista del derecho al ocio, al tiempo libre, al esparcimiento, y a la cultura. En este sentido, analicé dos espacios nuevos creados exclusivamente para este fin y su programación de danza: el Anfiteatro Eva Perón del Parque Centenario y el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata. Examiné el alcance de la participación de los Ballets Estables del Colón y el Argentino como una apertura de este arte hacia sectores populares, lo cual puede ser posible debido a la masividad de los espectáculos, lo que significa que los espectáculos fueron vistos por una gran cantidad y posiblemente diversidad de público, logrando hacer más masivo un arte considerado de élite, posibilitando nuevas apropiaciones culturales.

Además, examiné la participación del Ballet Estable del Colón en un espectáculo al aire libre con características de propaganda: *Electra* (1950). En este caso, propuse por un lado, que la participación del ballet en este acto público y político pudo haber significado una apertura de la danza hacia las clases y culturas populares, una

democratización de la cultura, debido al amplio público al que accedió a través de un espacio público urbano, tal como señaló su coreógrafo Serge Lifar, lo que significa que una gran cantidad y probablemente diversidad de personas vieron el ballet haciendo masivo un arte tradicionalmente de élite. Pero, por el otro lado, la danza permaneció en un mundo romántico e inalcanzable debido al lugar del ballet en *Electra*, es decir el lugar de lo sublime, lo cual le permitiría a la danza mantenerse en su lugar de la “alta cultura” aunque haya estado participando de un evento con las características anteriormente nombradas.

En el tercer capítulo, reconstruí y analicé obras y creadores a partir de dos ejes que representan las disputas estéticas entre el arte “culto” y universal, y las culturas populares particulares. Bajo la adhesión al Segundo Plan Quinquenal se profundizó en la programación de los teatros oficiales en piezas de origen español o folklórico argentino. Pero estas manifestaciones siguieron siendo parte de las formaciones de la “alta cultura” ya que las obras de tipo nacionalistas que continúan el modelo de las del ‘30, son piezas que incluyen temáticas y formas del folklore, pero su estructura general es la música sinfónica, óperas y ballets.

En este contexto, estudié la conmemoración en las funciones de gala del Colón, del 12 de octubre, llamado en la época, “Día de la Raza”, tomando esta fecha como ejemplo y condensación de las concepciones de identidad, nación, soberanía, hispanidad y raza, propuestas por las políticas culturales. La mayoría de las obras representadas en esta fecha hacían referencia a España o eran ballets nacionalistas argentinos. La concepción de nación representada por parte del gobierno peronista y por parte de la clase alta de la época, y de estos ballets en particular, permitiría la disolución de las tensiones entre “cultura de élite” y “cultura popular”. Las opiniones antagónicas de unos hacia otros terminan evidenciándose como contradictorias en sí mismas cuando se trata de crear una comunidad política imaginada. En esta misión, todos coinciden en la mirada evasiva y romántica hacia el campo, el pasado criollista, el folklore y el denominado “interior” como el origen de la nación. Asimismo, se continúa mirando a Europa a través de los conquistadores, a través de España. Mientras tanto, si bien la utilización de la figura del criollo por parte del peronismo, evidencia un desafío al mito de la nación blanca, ya que el criollo es mestizo, se continúa dejando de lado las raíces de los pueblos originarios y el legado africano. Los primeros sólo aparecen en los argumentos de los ballets, de modo romántico y estereotipante.

Del mismo modo, analicé la puesta del ballet *Estancia* (1952) de Ginastera y Borowski, aunque esta obra plantea otras complejidades. Es una obra compuesta por un artista de la élite anti-peronista por pedido de un extranjero —Kirstein— que buscaba crear un ballet nacional norteamericano. Sin embargo, devino en uno de los ballets nacionalistas argentinos más importantes, debido a su representación de la cultura criolla —y ya no del legado imaginario indígena—. Si bien el criollo es un hijo de inmigrante español nacido en la Argentina, por lo tanto, el tomarlo como ícono nacional por parte del peronismo, negaba el legado indígena y africano; el criollo también representaba a los mestizos, por lo tanto, para la élite inmigratoria europea, su reivindicación por parte del peronismo, desafiaba el mito de la nación blanca. De todos modos, la cultura de élite también reclamó al folklore como la herencia cultural de la nación, como modo de sostener su poder. Y dado que *Estancia* sería una depuración europea de la cultura criolla, propone un punto de negociación entre el peronismo y el anti-peronismo, la cultura de élite y las populares.

Por otra parte, a diferencia de la disolución de tensiones expuesta en *Estancia*, la bailarina y coreógrafa Angelita Vélez, representó las políticas culturales del primer peronismo. En su figura se corporizó la identidad nacional que se quería crear, con origen en el noroeste pero europeizada, versada en la tradición y en la “alta cultura”, representante del folklore pero con la capacidad de adaptarlo a formatos europeos que permitan su difusión. Asimismo, su obra *Vidala* (1946) representó la concepción cultural del primer peronismo.

En cuanto a las disputas entre lo “culto” y lo “popular” en torno al tango, reconstruí críticamente dos piezas. Cada una plantea debates y temáticas particulares enmarcadas en el hecho de que la identidad, la nación y la soberanía, se ponen en juego aquí en una expresión artística netamente citadina y contemporánea a la época, el tango. A diferencia de los “ballets nacionalistas” que proponen al pueblo y lo popular en una mirada romanticista evasiva hacia un pasado idealizado, localizado en las leyendas aborígenes o en la figura del criollo y el campo pampeano.

Tango (1954) de Katherine Dunham es de acuerdo a la propia coreógrafa, una obra de protesta contra el gobierno de Perón. Existen algunas hipótesis sobre qué es lo que específicamente está rechazando, pero no hay pruebas concluyentes o argumentos convincentes de que la obra logró el carácter de protesta a los ojos de los espectadores. Mi investigación demuestra que este mensaje no fue recibido como se pretendía. La compañía tuvo un gran éxito en la prensa y en el público, impulsado por el carácter

exótico de la actuación, y por la exaltación de las culturas populares y folklóricas. Por lo tanto, debido a la importancia dada por Dunham y sus danzas a las culturas populares, *Tango* operó en paralelo con las políticas culturales promovidas por el gobierno de Perón en lugar de funcionar como una protesta contra este. Aunque el contenido de la danza se supone que era de protesta, la forma de esta dio una impresión contraria a la audiencia local. Predominó el aspecto coreográfico, una estilización de una danza popular, y actuó como una afirmación de los valores defendidos por el primer peronismo, tales como el nacionalismo, la tradición y el privilegio de la cultura local popular.

Por su parte, *Tango* (1955) de Sebastián Lombardo constituye el primer ballet que fusionaría los lenguajes de la danza y la música, populares y de la cultura de élite. En el marco de un teatro lírico perteneciente a la clase alta pero que fue democratizado gradualmente desde 1946 —el Argentino—, y que en el ‘55 contaba con el marco institucional —el Segundo Plan Quinquenal— para colocar al mando de un teatro lírico a un músico que así como era director de orquesta, componía tangos y contaba con una carrera en la música popular. Destaco que la estructura narrativa del ballet *Tango* mantiene el determinismo social del melodrama genuino, característico de las letras de tango, a pesar de que el contexto político y social, valiéndose del melodrama, promovía la conciliación de clases —elemento subversivo ya presente en la estructura clásica melodramática—. Sin embargo, su estructura de “boceto coreográfico” a nivel de la danza, la escenografía, el vestuario, la música, e incluso la narración reducida al mínimo de acción, le otorga un carácter moderno a la pieza. Lo que la diferencia del modo representacional de los ballets nacionalistas y su modo de “rescatar” y “enaltecer” las culturas tradicionales populares. Por último, quiero, a través de este trabajo, poner en valor el ballet *Tango*, ya que considero, por todo lo anteriormente expuesto, que es un ejemplo significativo, dentro de la práctica de la danza, de un intento de creación contrahegemónica.

En el último capítulo analicé algunas películas de los años ‘40 y ‘50 —parte de un vasto corpus— que incluyen a la danza escénica. Considero que esta “explosión” de la danza en el cine es el resultado del clima cultural de la época y de las políticas culturales implementadas por el primer peronismo para la promoción industrial del cine. Las películas que destaqué para su análisis son las siguientes: por la preponderancia de la danza, *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1946), *Pájaros de cristal* (Arancibia, 1955) y *Mujeres que bailan* (Romero, 1949) —en estas dos últimas la trama se

desarrolla completamente en el mundo del ballet—; por la excepcionalidad de la forma dancística, resalté el filme *Marihuana* (Klimovsky, 1950) debido a la incorporación de danza moderna; y por la excepcionalidad de la forma cinematográfica, señalé *Apollon Musagète* (Dodal, 1951) como la primera experiencia local de lo que hoy se denomina como videodanza.

En estos filmes, examiné la representación de la danza asumiendo que ésta refleja cierta práctica de lectura del momento, como parte de un imaginario social de la época. Este imaginario estaría ligado por un lado, a la tradición balletística de la compañía Les Ballets Russes; y por el otro, al lugar que ocupa la danza en las narraciones —exceptuando el caso de *Apollon*—, a saber, un lugar mágico-romántico y a la vez “peligroso”. Por lo tanto, si bien la danza es un lugar atractivo, el público podría verse distanciado ante su inminente peligro, y así este arte continuaría perpetuando su lugar como un mundo inaccesible al que realmente sólo unos pocos acceden.

En cuanto al saldo que dejó esta época a la práctica de la danza argentina, particularmente en Buenos Aires, varía si se analizan los agentes, los espacios o las representaciones.

En términos generales, destaco la relevancia de la consolidación de la práctica de la danza, dada principalmente a partir de su profesionalización. Considero, a diferencia de la historiografía de la danza existente, que es en las décadas de 1940 y 1950 que la danza se consolida como práctica artística. Además, considero que es en este momento, dada la profesionalización de la danza, que se conforman modos de producción que persisten hasta el día de hoy. A partir de 1947, la estabilidad laboral del Ballet, como ámbito oficial de la danza, se estructura, así como el ingreso por concurso. También se mejoran los sueldos y las condiciones materiales de trabajo. Esta profesionalización resulta nodal para consolidar la práctica de la danza y cabe destacar que, en cuanto a la danza clásica, la misma llega de la mano de las políticas públicas gubernamentales. Mientras que en el caso de la danza moderna, signada por su origen de compañía privada (el Ballet Winslow), se establece una precarización laboral de los trabajadores de la danza.

Respecto a las instituciones: el Teatro Argentino de La Plata y sus Cuerpos Estables continúan funcionando hasta el día de hoy, así como el anfiteatro al aire libre. Sin embargo, la biblioteca especializada desapareció y el Teatro Experimental de la Provincia ya no funciona, aunque puede considerárselo como el antecedente que

posibilitó la creación de la actual Comedia de la Provincia de Buenos Aires, fundada en 1958. Del mismo modo, las escuelas de Danza Clásica y de Danzas argentinas pueden pensarse como el antecedente de la actual Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y la Escuela Provincial de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández”, correspondientemente. También quisiera destacar que este teatro albergó otras estéticas como la danza moderna, precedentes que considero como un signo de apertura hacia nuevas formas artísticas, que posibilitarían que más adelante, en 1958, la bailarina y coreógrafa alemana Dore Hoyer creara una compañía en el Teatro Argentino, al ser contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia. Compañía en la que se formaron prestigiosos coreógrafos como Oscar Araiz.

El Ballet del Teatro Colón y su escuela eran preexistentes a estos años. Sin embargo, el Anfiteatro del Parque Centenario, creado en este momento, se continuó utilizando, aunque en menor medida y sin una planificación cultural estatal, hasta su incendio en 1959. En su lugar, se emplazó el lago artificial. Y recién en 2009 se inauguró un nuevo anfiteatro que albergaría espectáculos al aire libre.

En cuanto a las obras analizadas, en general, la característica modernidad de nuestro ballet, signada por los Ballets Russes, fue perdiéndose al no reponerse algunas obras que si bien el Estado había pagado por ellas, no se implementó algún tipo de modo de conservación de la coreografía. Quisiera destacar nuevamente el esfuerzo de recuperación de patrimonio del ballet *Tango* de Lombardo, que me propongo en la presente tesis.

Acerca de la democratización de la cultura implementada por el primer peronismo, que difundía las producciones culturales de la época, así como la difusión a través de las películas, propiciaron nuevas prácticas de lectura, creación de público, difusión del arte de la danza, y pudieron haber generado apropiaciones. Luego del golpe de 1955 estas políticas culturales se eliminaron, dejando huellas en la sociedad, aunque estas son difíciles de rastrear.

Por último, quisiera dejar planteadas algunas líneas de trabajo a futuro que surgen a partir de esta investigación. En primer lugar, emerge como necesaria la reflexión profunda acerca de los ballets nacionalistas de las décadas previas, para analizar diferentes coyunturas y concepciones de identidad y nación. Y desde lo estético, para continuar reflexionando sobre la modernidad y la danza argentina. Este

estudio también podría prolongarse hasta el presente, analizando las apropiaciones de estas piezas, por ejemplo en *Estancia* de Trunsky y *Estancia* de Guido De Benedetti.

En segundo lugar, resulta central continuar con la reconstrucción y reflexión crítica acerca de las condiciones laborales de los artistas de la danza, ya que su situación continúa siendo hoy muy precaria, y considero que es necesario mirar al pasado para modificar el presente, tal como plantea Walter Benjamin en sus *Tesis de Filosofía de la Historia*.

En tercer lugar, considero necesario federalizar este estudio, indagando en las distintas escalas (micro-meso-macro), las consecuencias en la práctica de la danza, de las políticas culturales del primer peronismo.

Por otra parte, como una consecuencia de la presente investigación, actualmente me encuentro trabajando en una posible reconstrucción escénica del ballet *Tango* de Lombardo.

Finalmente, considero necesario prolongar el estudio de la danza desde una perspectiva de la historia social/cultural, indagando en la relación entre la danza y la política en diferentes épocas, contextos, coyunturas. E incluso en un futuro, poder realizar estudios más globales, incorporando otros países de América Latina.

Bibliografía

- AA.VV. 2005. *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: Teatro Colón.
- _____. 1999a. *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- _____. 1999b. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Acha, Omar y Nicolás Quiroga. 2009. “Pliegues de la normalización de los estudios sobre el primer peronismo: complementos y aclaraciones” en Raanan Rein, Carolina Barry, Omar Acha y Nicolás Quiroga (Eds.), *Los estudios sobre el primer peronismo. Aproximaciones desde el siglo XXI*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”: 81-102.
- Adshead-Lansdale, Janet y June Layson. 2007. *Historia de la Danza. Una introducción*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- Aelo, Oscar H. 2012. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires, 1946-1955*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Armstrong, Nancy. 1991. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra.
- Aschenbrenner, Joyce. 2002. *Katherine Dunham: Dancing a Life*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. 1990. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Avellaneda, Andrés. 1983. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Baczko, Bronislaw. 1991. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ballent, Anahí. 2009. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Banes, Sally. 1998. *Dancing Women. Female bodies on stage*. London – New York: Routledge.

- _____. 1994. Traducción Susana Tambutti. “Balanchine y la Danza Negra” en *Writing Dancing in the age of postmodernism*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press. University Press of New England.
- Barry, Carolina. 2009. “Pero... ¿sos peronista? Perspectivas de análisis, abordajes y dificultades en los estudios sobre el primer período peronista”, en Raanan Rein, Carolina Barry, Omar Acha y Nicolás Quiroga (Eds.), *Los estudios sobre el primer peronismo. Aproximaciones desde el siglo XXI*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”: 61-80.
- Benedetti, Héctor. 2015. *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Eds.). 2004. *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Berrotarán, Patricia. 2004. “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)”, en Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Eds.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*. Buenos Aires: Imago Mundi: 15-45.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- _____. 1995. *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Burke, Edmund. 1998 (1756). *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaza.
- Burke, Peter. 2006. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Paidós.
- Caamaño, Roberto. 1969. *La historia del Teatro Colón 1908-1968. Tomo I, II y III*. Buenos Aires: Cinetea.
- Cadús, María Eugenia. 2015. “El Teatro Argentino de La Plata” en Yanina Leonardi (Dir.), *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”: 81-107.
- _____. 2014. “La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata”, en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 2. Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte de la UNICEN: 29-48.

- _____. 2012. “Los primeros años del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza”, en *Actas del Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISHIR-UNIHR (CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- _____. 2010. “Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955” en Karush, Matthew y Oscar Chamosa (Eds.), *The new cultural history of Peronism*. Durham y Londres: Duke University Press: 113-142.
- Chartier, Roger. 2003. “La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ?”. En *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*. DOI : 10.4000/ccrh.291
- _____. 1999. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 1990. “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. En *Punto de vista*, año XIII, nº 39, diciembre. Buenos Aires.
- Cifuentes, María José. 2008. “Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza”. En *Aisthesis*, Nº 43. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ciria, Alberto. 1983. *Política y Cultura Popular: la Argentina peronista. 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Clark, Vévé. 1994. “Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance: Katherine Dunham's Choreography, 1938-87”, en Genevière Fabre y Robert O'Meally (Eds.), *History and Memory in African American Culture*. Oxford: Oxford UP: 188-204.
- Cooper Albright, Ann y Ann Dils (Eds.). 2001. *Moving history, dancing cultures: a dance history reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Corrado, Omar. 2016. “Los sonidos del '45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo” en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina: 9-61.
- _____. 2013. “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala (1946)” en *Revista Música e Investigación*, 21, Buenos Aires, INM: 19-54.
- Danto, Arthur. 2009. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, Michel. 2009. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- _____. 2000. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dee Das, Joanna. 2014. *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance*. Tesis doctoral, Columbia University.
- _____. 2012. *Katherine Dunham (1909-2006)*. Dance Heritage Coalition.
- Destaville, Enrique Honorio. 2010. *Esmeé Bulnes. Maestra incansable*. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.
- _____. 2008. “Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años”, en Durante, Beatriz (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: 13-49.
- _____. 2005. “Un poco de historia sobre el Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires”, en AA. VV., *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: Teatro Colón: 17-99.
- Di Sarli, Natalia. 2014. *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): Identidad urbana y proyecto artístico*. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, defendida en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Dunham, Katherine. 1969. *Island Possessed*. Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Durante, Beatriz (Coord.). 2008. *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Emery, Fernando. 1958. “50 años de danza en el Teatro Colón” en Matera, J. Héctor (Ed.), *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958*. Buenos Aires: Teatro Colón: 167-172.
- Falcoff, Laura. 2008. “La danza moderna y contemporánea”, en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: 231-321.
- Fernández Latour de Botas, Olga. 2008. “Danza Argentina”, en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: 323-369.
- Ferrer, Horacio. 1977. *El libro del Tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Fiorucci, Flavia. 2011. *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- Fortuna, Victoria. 2008. “Of Heartbeats and Underbeats: Katherine Dunham’s *Tango*”, monografía final del seminario “Dancing Black Across Time and Place”, Profesora

- Susan Manning, Department of Performance Studies, Northwestern University, Evanston, IL.
- Franko, Mark. 1993. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fumagalli, Ángel. 1983. *Neglia, o la proyección del instinto*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.
- Garafola, Lynn. 2005. "Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an American Ballet". Columbia University Academic Commons, <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:14600>.
- Gaudreault, André y François Jost. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gené, Marcela. 2008. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1997. "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: El 17 de Octubre de 1950" en *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA.
- Giorello, Eduardo. 2005. "Esmeralda Agoglia, primera bailarina", en AA. VV., *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: Teatro Colón: 119-129.
- Giovannini, Marta y Amelia Foglia de Ruiz. 1973. *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Giunta, Andrea. 2008. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Glozman, Mara, 2015. *Lengua y Peronismo. Políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- _____. 2006. "Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de Estado entre 1944 y 1955". En *Revista Question* [En línea], Ensayos, N° 10, Mayo 2006. URL:http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior10/nivel2/articulos/ensayos/glozman_1_ensayos_10.htm
- González Requena, Jesús. 1985. "Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico". En *Revista de Ciencias de la Información*, n° 2. Madrid: Universidad Complutense.
- _____. 1980. "Film, texto, semiótica". En *Contracampo*, Año II, N° 13, Junio de 1980. Madrid.

- Greenberg, Clement. 2006 (1960). “La pintura moderna” en *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron. 1991. *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grimson, Alejandro. 2016. “Racialidad, etnicidad y clase en los orígenes del peronismo: Argentina 1945.” *KLA Working Paper Series No. 15*. Köln: Kompetenznetz Lateinamerika – Ethnicity, Citizenship, Belonging. http://www.kompetenzla.uni-koeln.de/fileadmin/WP_Grimson.pdf
- Gubern, Roman. 1983. *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruguera.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. 2007. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Isse Moyano, Marcelo. 2006. *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Jauss, Hans R. 1976. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Península.
- Karush, Mathew y Chamosa Oscar (Eds.). 2010. *The new cultural history of Peronism*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Karush, Matthew. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- Koleff, Erica. “Cine y danza: pensando la video-danza” en Temperley, Susana y Silvina Szperling (Comps.), 2010, *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Buenos Aires: Guadalquivir, CCEBA, Festival Videodanza: 114-118.
- Kruger, Clara. 2009. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kurucz, Ladislao. 1983. *Vademecum musical argentino*. Buenos Aires: Vamuca.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Leonardi, Yanina Andrea (Dir.). 2015. *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”.
- _____. 2012. “Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo,” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent*. DOI: 10.4000/nuevomundo.63699
- _____. 2010. “Espectáculos y figuras populares: el circuito teatral oficial durante los ‘años peronistas’” en Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (Ed.),

Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna. Buenos Aires: Prometeo: 67-80.

_____. 2009a. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)* (inédito). Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

_____. 2009b. “Enrique Muiño y la concreción de la identidad nacional”, en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año XIV, N° 27: 69-72.

Levoratti, Jorge Héctor. 2012. “Floreecer; El mito de una adversidad” en *Actas del Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)*. Red de Estudios sobre el Peronismo. ISHIR-UNIHR (CONICET). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

Lifar, Serge. 1987. “Prólogo” en Carlos Manso, *María Ruanova (La verdad de la danza)*. Buenos Aires: Ediciones tres tiempos: 13-16.

Lifschitz, Laura. 2008. “La Guía Quincenal o de la inserción de la cultura letrada en el primer gobierno peronista” en *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La Primera Década*. Mar del Plata. [En línea] <http://redesperonismo.com.ar/biblioteca/actas-del-1er-congreso/>

Lobato, Mirta Zaida. 2007. *Historia de las trabajadoras en la Argentina, 1869-1960*. Buenos Aires: Edhasa.

López González, Leopoldo. 2012. “Danzas del ballet Estancia OP. 8a. Alberto Ginastera. Un acercamiento a la obra”. Tesis, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, Universidad EAFIT, Colombia.

Malinow, Inés. 1993. *María Ruanova*. Buenos Aires: Planeta.

_____. 1962. *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.

Manetti, Ricardo. 2000. “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos”, en España, Claudio (Dir.), *Cine argentino, Industria y clasicismo II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Manning, Susan. 2010 (2006). “El éxtasis y el demonio: feminismo y nacionalismo en las danzas de Mary Wigman” en Tambutti, Susana (Trad.), Ayelén Clavin y María Eugenia Cadús (Comps.) Material didáctico. Traducciones de Cátedra —Tercera parte—. Buenos Aires: OPFyL.

- Manso, Carlos. 2009. *Beatriz Moscheni. En la Danza*. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos.
- _____. 2008. "Cuatro décadas del cuerpo de baile del teatro Colón (1919 a 1959)", en Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: 51-141.
- _____. 1987. *María Ruanova (La verdad de la danza)*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Manzano, Valeria. 2001. "Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942" en *Revista de Estudios de Género La Ventana*, diciembre (14): 267-289.
- Maranghello, César y Andrés Insaurralde. 1997. *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Markessinis, Artemis. 2010. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002. "Culturas populares", en Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Matera, J. Héctor. 1958. *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958*. Buenos Aires: Teatro Colón.
- Melzer, Sara E. y Kathryn Norberg. 1998. *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press. Traducción de Tambutti, Susana y Abigail Pérsico. Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- Mignolo, Walter. 2010. "Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial" en *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Año 1, N° 1. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue: 8-42.
- Milanesio, Natalia. 2014. *Cuando los trabajadores salieron de compras: Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____. 2010. "Peronists and *Cabecitas*. Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change", en Karush, Matthew B. y Oscar Chamosa (Eds.), *The new cultural history of Peronism*. Durham and London: Duke University Press: 53-84.

- Mogliani, Laura. 2005. "Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista", en *Teatro, Memoria y Ficción*, Pellettieri, Osvaldo (Ed.). Buenos Aires: Galerna: 201-208.
- _____. 2003. "Campo teatral (1949-1960)", en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna: 77-90.
- _____. s/f. "Principales objetivos de la política cultural teatral del peronismo (1946-1955): hegemonía y difusión cultural" [En línea]. URL:http://www.filo.unt.edu.ar/posgrado/doctorado_humanidades/biblio_chamosa/Mogliani%20plan%20quinquenal%20teatro.pdf.
- Mulvey, Laura. 1988 (1975). *Placer visual y cine narrativo* (trad. Santos Zunzunegui). Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Murga Castro, Idoia. 2016. "La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco" Jiménez-Blanco, María Dolores (dir.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* [ex. cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _____. 2015. "Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga" en Melendo, P. y J. Vallejo (dir.). *Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad* [ex. cat.], Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Murmis, Miguel y Juan Carlos Portantiero. 2011. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Myers, Jorge. 2005. "Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro", en Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers (Comps.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*. Buenos Aires: Eudeba: 15-46.
- Orbuch, Iván. 2016. *Peronismo y Educación Física. Políticas públicas entre 1946 y 1955*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ossona, Paulina. 2003. *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires: Talaza.
- Outeda, Raúl y Roberto Casinelli. 1998. *Anuario del Tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pasolini, Ricardo. 1999. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y leguajes sociales". En Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural 1870-1930*. Vol. 2. Buenos Aires: Taurus: 227-273.

- Pellettieri, Osvaldo (Dir.). 2003. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.
- _____. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Plotkin, Mariano Ben. 2007. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de Octubre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 1993. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- Prieto, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rein, Raanan. 2009. “De los grandes relatos a los estudios de ‘pequeña escala’: algunas notas acerca de la historiografía del primer peronismo”, en Raanan Rein, Carolina Barry, Omar Acha y Nicolás Quiroga (Eds.), *Los estudios sobre el primer peronismo. Aproximaciones desde el siglo XXI*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”: 19-59.
- Rein, Raanan, Carolina Barry, Omar Acha y Nicolás Quiroga (Eds.). 2009. *Los estudios sobre el primer peronismo. Aproximaciones desde el siglo XXI*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires – Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”.
- Reinhart, Stephanie. 2014 (1997). “Renate Schottelius: Dance at the Bottom of the World in Argentina”, en Friedler, Sharon E. y Susan B. Glazer (Eds.), *Dancing Female: lives and issues of women in contemporary dance*. London y New York: Routledge: 45-52.
- Ricoeur, Paul. 2013. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Rodolfo. 2007. *Carlos Vicente Aloé, subordinación y valor*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Romito, Felipe. 1958. “Las Escuelas del Teatro” en Matera, J. Héctor (Ed.), *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958*. Buenos Aires: Teatro Colón.
- Rosano, Susana. 2006. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Vitrebo Editora.
- Sanguinetti, Horacio. 1967. “Breve historia política del Teatro Colón”, en *Todo es Historia*, Año I, nº 5, septiembre. Buenos Aires: 66-77.

- Sayers, Lesley-Anne. 1995 (1993). “‘She might pirouette on a daisy and it would not bend’. Images of Femininity and Dance Appreciation” en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*. New York: St. Martin’s Press: 164-183.
- Schiuma, Oreste. 1956. *Cien Años de Música Argentina*. Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes.
- Scott, Joan. 1996. “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en Lamas, M. (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG: 265-302.
- Sebreli, Juan José. 2005. *El Tiempo de una vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Seibel, Beatriz. 2011. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Suárez Urtubey, Pola. 1969. “Régimen de gobierno y autoridades del teatro Colón (1908-1968)”, en Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968*. Tomo III. Buenos Aires: Cinetea: 73-92.
- Szuchmacher, Rubén. 2002. *Archivo Itelman: Textos de Ana Itelman*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tambutti, Susana. 2016. “Segundo Momento. Danza: Trayectoria hacia el modernismo (1914-1945)” Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. UBA, FFyL, Artes. Buenos Aires.
- _____. 2015a. *Módulo I*. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- _____. 2015b. *Segundo Momento. Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista y trayectoria hacia el modernismo*. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- _____. 2013. *Itinerarios Teóricos de la Danza*. Ficha de cátedra de Teoría General de la Danza, Artes. OPFyL, FFyL, UBA. Buenos Aires.
- _____. 2011a. *Antecedentes*. Clase universitaria del Seminario Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- _____. 2011b. *El “nosotros” europeo*. Clase universitaria del Seminario Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.
- _____. 2011c. *Una danza periférica: la “modernidad” como narrativa europea y su cara oculta, la colonialidad*. Clase universitaria del Seminario Reflexiones sobre la

danza escénica en Argentina. Siglo XX. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.

_____. 2010. *Primer momento: La danza entre el racionalismo, neoclasicismo y romanticismo*. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. UBA, FFyL, Artes. Buenos Aires.

_____. 2009. *Década del '40: una nueva articulación en la danza*. Clase universitaria de Historia de la Danza en Argentina. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires: IUNA, Departamento de Artes del Movimiento María Ruanova, 9 de marzo.

_____. 1999. “Danza Moderna argentina: consolidación y profesionalización”, en AA.VV., *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*. Centro Cultural Recoleta: 94-95.

Tomko, Linda. 2005. “Reconstruction: Beyond notation”, en Selma Jeanne Cohen y Dance Perspectives Foundation (Eds.), *International Encyclopedia of Dance* (e-reference edition). Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780195173697.001.0001

Torre, Juan Carlos (Dir.). 2002. *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____. 2002. “Introducción a Los años peronistas”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: 11-78.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza. 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: 257-312.

Varela, Gustavo. 2016. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.

Wallmann, Margarita. 1978. *Balcones del cielo*. Buenos Aires: Emecé.

Weber, Jody Marie. 2009. *The Evolution of Aesthetic and Expressive Dance in Boston*. Amherst, New York: Cambria Press.

Williams, Raymond. 2012. *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca editora.

_____. 2000 (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

_____. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

_____. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Zayas de Lima, Perla. 1983. *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso.

Zubieta, Ana María (Dir.). 2004. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes hemerográficas y documentales

Actualidad. 1949. “El gran teatro al aire libre aumenta el atractivo del tradicional Paseo del Bosque de nuestra ciudad”, 15 de octubre.

Aguirre, Oscar. 1955. “Itinerario de gloria de las danzas argentinas. Angelita Vélez” en *Ballet Ideario de la Danza*, Año I, N°5, junio-agosto. Buenos Aires: 23.

Alfonso, Raúl. 1954. “Temporada Popular al Aire Libre en el Anfiteatro Eva Perón” en *Lyra*, 1954. Año XI. N° 125-127. Primer Trimestre. Buenos Aires.

Anónimo. 1950. “Vibró en adecuado marco la voz de bronce de Sófocles”, 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1946. “Elenco y Orquesta Estable Tendrá el Año Próximo el Teatro Argentino”, s/l.

_____. s.f. *Donde mueren las palabras*. Buenos Aires.

Ballet. Ideario de la danza. 1955a. Año I, N° 2. Diciembre, 1954-Enero, 1955. Buenos Aires.

_____. 1955b. Año I, N° 3-4. Febrero-Mayo. Buenos Aires.

_____. 1954. Año I, N° 1. Octubre-Noviembre. Buenos Aires.

Basabé, Dorian. 2014. *Katherine Dunham in Tango*. Katherine Dunham Collection at the Library of Congress. Última modificación 12 de octubre. <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200003737/default.html>

Boletín oficial del Ministerio de Educación. 1954. “Un programa artístico de vastas proyecciones va a desarrollarse en nuestro coliseo al aire libre”, 30 de enero.

Clarín. 1950a. “En el Politeama Dará Juan Díaz un Recital de Tangos”, 25 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950b. “Grandioso espectáculo fue la presentación de ‘Electra’”, 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1948. “Quedó Constituido el Gremio de Cuerpos Estables del T. Argentino”. 25 de febrero. Buenos Aires.

Crítica. 1950a. “Se Presenta Hoy Katherine Dunham en el Casino”, 1 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950b. "La Dunham Actuará a Beneficio de la Fundación de Ayuda Social", 19 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950c. "Hay que Saber Quién es Quién", 20 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1945. "Habrá hoy una función gratuita para estudiantes y obreros en el T. de Comedia", 21 de mayo. Buenos Aires.

Cultura para el pueblo. s.f. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión.

Danza. La revista de la gente que baila. 1954. N°1, diciembre. Buenos Aires.

Dedionigi, Julio. 1949. "Un balance positivo dejan las cien funciones del Argentino" en *El Plata*. 13 de octubre. La Plata.

Democracia. 1947. "Mercante Dedicó una Función Artística a los Trabajadores. Es Plausible la Iniciativa del Gobierno". 14 de octubre. s/l.

Dodal, Irena. 1954. "Cine, danza y ustedes" en *Danza. La revista de la gente que baila*. N°1, diciembre. Buenos Aires: 29-30.

Dunham, Katherine. "Love Letters from I Tatti." Box 15, Folder 2, Volume 2, Katherine Dunham Collection, Music Division, Library of Congress, Washington DC.

_____. "Production notes of *Tango*." Box 18, Folder 4, Katherine Dunham Collection, Music Division, Library of Congress, Washington DC.

El Argentino. 1953. "Música y Ballet en Forma Didáctica Para Escolares", noviembre. La Plata.

_____. 1950. "'Hansel y Gretel' se dio para escolares", septiembre. La Plata.

_____. 1949a. "El Teatro al aire libre ubicado en el Paseo del Bosque es ya una nota de arte de moderno concepto", 12 de octubre. La Plata.

_____. 1949b. "Inauguran con 'Ballets' el 18 el teatro del Lago", 14 de noviembre. La Plata.

_____. 1949c. "Una promesa cumplida", 25 de noviembre. La Plata.

_____. 1948a. "Perspectivas brillantes ofrece la temporada del Teatro Argentino", 7 de enero. La Plata.

_____. 1948b. "Las cifras refirman el apoyo público al esfuerzo del T. Argentino", 22 de octubre. La Plata.

El Día. 1955a. "Temporada de aliento realizará el Martín Fierro", 22 de enero. La Plata.

_____. 1955b. "'Tango' entraña una expresión atrayente", circa 16 de julio. La Plata.

_____. 1955c. "El estreno de 'Tango' espérase con señalado y explicable interés", 14 de julio. La Plata.

_____. 1952. "Como homenaje a las nuevas autoridades bonaerenses, se dedicará a los obreros la función de danzas de pasado mañana", 3 de junio. La Plata.

_____. 1949. "Ministerio de Educación", 1 de octubre. La Plata.

_____. 1948a. "Excelente iniciativa cultural", 2 de marzo. La Plata.

_____. 1948b. "El director del Argentino, señor Varela, sostiene que ese teatro orienta su acción en procura de la elevación de la cultura", 25 de diciembre. La Plata.

_____. 1947a. "Se cumplirá hoy en el teatro Argentino una función de danzas dedicada a los obreros", 12 de octubre. La Plata.

_____. 1947b. "Con una función musical y coreográfica se clausura la temporada del Argentino", 11 de diciembre. La Plata.

El Laborista. 1954. "Fué Ovacionada Catherine [sic] Dunham al Reaparecer en el Teatro Casino", 18 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1947a. "El coronel Mercante ofreció a los obreros una función de excepcional jerarquía", 14 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1947b. "Inicia una Gira del Elenco Estable del Argentino de La Plata", 8 de noviembre. Buenos Aires.

El Mundo. 1955. "Introducen Importantes Innovaciones en el Teatro Argentino de Eva Perón", 29 de abril. Buenos Aires.

_____. 1950. "Una evocación griega en la ciudad", 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1945. "Angelita Vélez efectuará un espectáculo coreográfico", 21 de mayo. Buenos Aires.

El Plata. 1950. "El teatro del Lago inicia su temporadas con 'Ballets'", 17 de noviembre. La Plata.

_____. 1949a. "Una hermosa realidad se abre para la población con el nuevo teatro al aire libre del bosque", 20 de septiembre. La Plata.

_____. 1949b. "Con una brillante ceremonia y una función de bailes y ópera inaugurose el teatro del lago. Asistieron las autoridades y gran cantidad de público", 19 de noviembre. La Plata.

_____. 1949c. "Imponen nombres al teatro del lago y a un instituto", 19 de noviembre. La Plata.

_____. 1948. "Serán espectáculos de alta jerarquía los que se darán en la Plaza Moreno", 27 de enero. La Plata.

_____. 1947. "Para los Obreros Habrá una Función en el T. Argentino", 9 de octubre. La Plata.

El Teatro Colón. 1954. 2º Plan Quinquenal – Difusión cultural, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Secretaría de Cultura.

Emery, Fernando. 1956. “Falsos pasos de danza en cine” en *Revista Lyra*, N° 149-151. Buenos Aires.

_____. 1954. “Un conmovedor milagro de amor: el Ballet Infantil de Beatriz Ferrari” en *Esto Es*. 22 de junio. Buenos Aires.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. 1949. N° 49. Año III. Segunda quincena. Agosto. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

_____. 1947. Año 1, N° 9, segunda quincena, agosto. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

Imparcial. 1946. “‘Donde mueren las palabras’ es la más admirable creación de Enrique Muíño”, 6 de septiembre. Chile.

La Capital. 1950. “‘Importantes innovaciones ha introducido en el Teatro Argentino de La Plata, el señor Fernando J. M. Varela’”, 10 de abril. Mar del Plata.

La Época. 1950. “‘Un espectáculo de magnitud y de belleza incomparables’”, 23 de octubre. Buenos Aires.

La Nación. 1954. “K. Dunham se presentó ayer”, 17 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950a. “‘Varios Artistas Fueron Agasajados en la Quinta Presidencial de Olivos’”, 27 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950b. “‘Diose anoche ‘Electra’ al aire libre’”, 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1946. “‘Se estrenará hoy en el Colón el retablo tradicional ‘Vidala’”, sábado 23 de noviembre. Buenos Aires.

La Prensa. 1954. “‘Presentóse Anoche el Ballet de K. Dunham’”, 17 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950a. “‘Tráfico de Drogas es el Tema de ‘Marihuana’”, jueves 28 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950b. “‘Una versión de ‘Electra’ se presentó anoche’”, 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1946. jueves 21 de noviembre. Buenos Aires.

La Razón. 1950a. “‘Por su Colorido y Sugestión, Gustó el Ballet Negro de Katherine Dunham’”, 2 de septiembre. Buenos Aires.

_____. 1950b. “‘‘Marihuana’, Relato Dramático Sobre los Estragos de la Terrible Droga’”, viernes 8 de septiembre. Buenos Aires: 8.

_____. 1950c. “Sergio Lifar prefirió torcerse un pie a cobrar un millón por danzar frente a A. Hitler”, sábado 9 de septiembre. Buenos Aires.

Libro Negro de la Segunda Tiranía. 1958. Buenos Aires.

Lommi, Enrique. 2015. *Entrevista Personal*. 21 de mayo (grabada).

Lyra. 1955. Año XI. N° 134-136. Primer Trimestre. Buenos Aires.

_____. 1954. Año XI. N° 125-127. Primer Trimestre. Buenos Aires.

_____. 1952. Número Aniversario. Año X N° 104-106 Julio. Buenos Aires.

_____. 1951. “Estatuas con vida en Apollon Musagete”. Año IX. N° 95-97. Buenos Aires.

Manso, Carlos. 2015. *Entrevista Personal*. 19 de marzo (grabada).

Mazzocco, Ángel Raúl. 1949. “La función cultural del Distrito federal”, en *Lyra*, n° 75-76. Año VII. Noviembre-Diciembre. Buenos Aires.

Moscheni, Beatriz, Elena Pérez y Eliseo Pinto. 2015. *Entrevista Personal*. 22 de mayo (grabada).

Mundo Peronista. 1955. “Los trabajadores en busca de nuestra cultura”. Año IV. N° 79. 15 de enero. Buenos Aires.

_____. 1952. “Ballet en Palermo”. Año 1, n° 18, abril 1°. Buenos Aires.

Noticias Gráficas. 1950a. “Actos de alta jerarquía artística se realizarán en celebración del 17 de Octubre”, 3 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1950b. “Antes de partir, Sergio Lifar escribió para Noticias Gráficas. ‘He encontrado transformado socialmente este país, con un pueblo que muestra toda su alegría de vivir’”, 10 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1950c. “Elogio la obra del Gral. Perón y de su esposa. Guardaré un recuerdo inolvidable de la Argentina, dijo Sergio Lifar”, 15 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1950d. “La cultura ha dejado de ser un privilegio”, 23 de octubre. Buenos Aires.

_____. 1950e. “Una excelente versión de ‘Electra’ se vió anoche”, 23 de octubre. Buenos Aires.

Panoramas. 1951. “El Teatro Argentino simboliza nuestro espíritu de paz y afán de cultura”, junio y julio. Buenos Aires.

Perón, Juan Domingo. 1947a. “Conceptos culturales en el Plan Quinquenal” en *Programa de mano del Teatro Colón*. 4 de junio. Buenos Aires.

_____. 1947b. “Discurso del Presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón a los intelectuales argentinos”, 13 de noviembre.

Porto, Marcel. 1950. "La Plata tiene un magnífico teatro al aire libre" en *Revista Para Ti*, 6 de marzo. Buenos Aires.

Pregón. 1949. "Una empresa antigua seria y responsable". 26 de septiembre. s/l.

Primer Plan Quinquenal, Plan de gobierno 1947-1951. 1946. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Secretaría técnica.

Segundo Plan Quinquenal. 1953. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones.

Sintonía. 1954. "Pochita Sarramía, 'Ballerina Baby' de Beatriz Ferrari", octubre. Buenos Aires.

Vicepresidencia de la Nación-Comisión Nacional de Investigaciones. 1958.

Documentación, autores y cómplices de las irregularidades cometidas durante la segunda tiranía. 5 tomos. Buenos Aires: Servicio Oficial.

Filmografía

Arancibia, Ernesto (Dir.). 1955. *Pájaros de cristal*. Buenos Aires: Artistas Argentinos Asociados.

Consejo Argentino de la Danza. 2003. *María Ruanova. Su vida*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Dodal, Irena (Dir.). 1951. *Apollon Musagète*. Buenos Aires: Sagitario.

Fregonese, Hugo (Dir.). 1946. *Donde mueren las palabras*. Buenos Aires: Artistas Argentinos Asociados.

Klimovsky, León (Dir.). 1950. *Marihuana*. Buenos Aires: Argentina Sono Film.

Romero, Manuel (Dir.). 1949. *Mujeres que bailan*. Buenos Aires: Argentina Sono Film.

_____. 1939. *Mujeres que trabajan*. Buenos Aires: Lumitón.

_____. 1941. *Yo quiero ser bataclana*. Buenos Aires: Lumitón.